

E 11-228

CONSTANTIN FLOROS

UNIVERSALE NEUMENKUNDE

ENTZIFFERUNG

DER ÄLTESTEN BYZANTINISCHEN NEUMENSCHRIFTEN
UND DER ALTSLAVISCHEN SEMATISCHEN NOTATION

DAS MODALE SYSTEM

DER BYZANTINISCHEN KIRCHENMUSIK

BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE

DER BYZANTINISCHEN KIRCHENDICHTUNG

ERSTER BAND

KASSEL 1970

1189 H45

AUSLIEFERUNG

BÄRENREITER-ANTIQUARIAT KASSEL-WILHELMSHÖHE

DEM ANDENKEN MEINES VATERS

© Constantin Floros

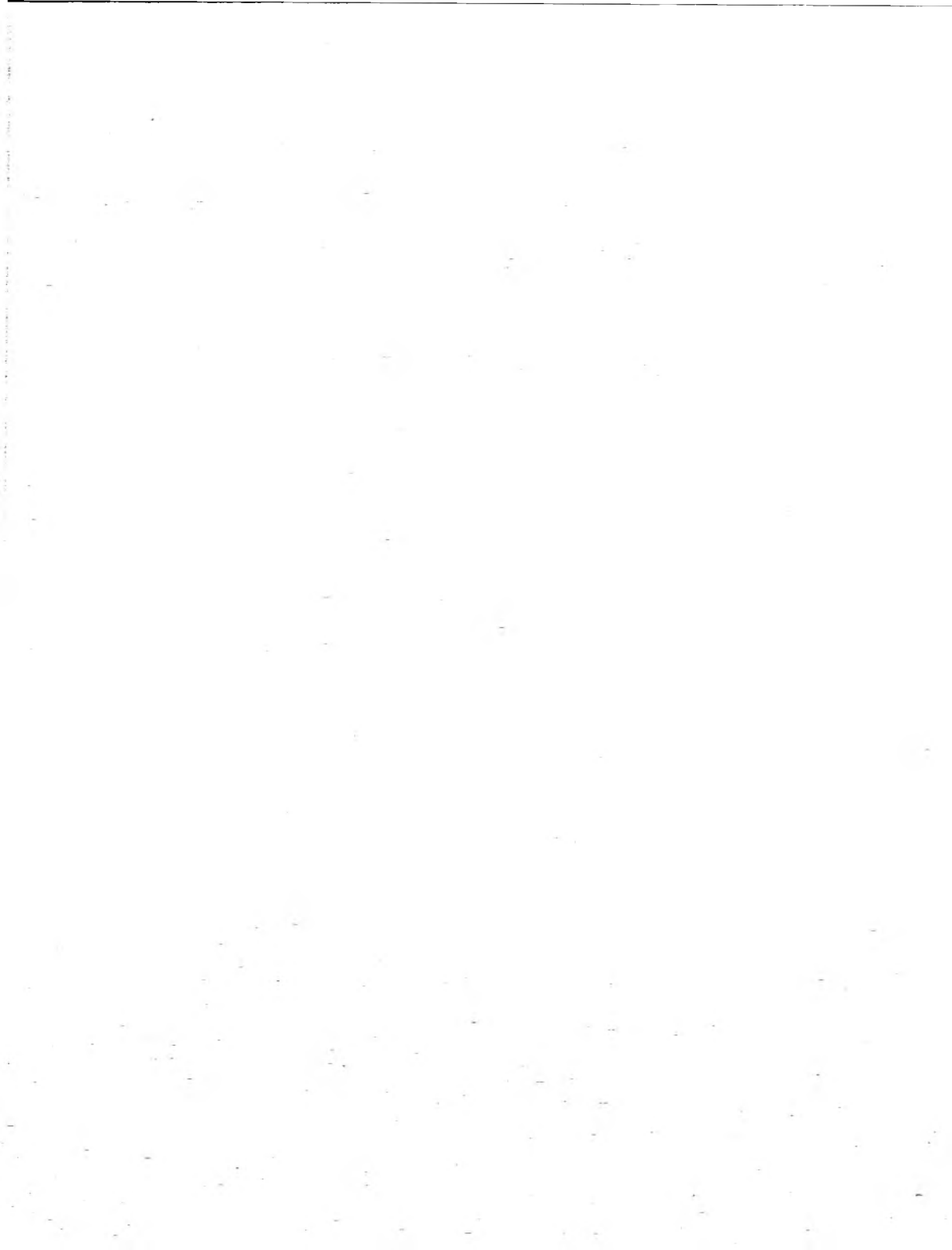
Hamburg 1970

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks
und der fotomechanischen Wiedergabe, vorbehalten.

Printed in Germany. Gesamtherstellung Bärenreiter.

Erstes Buch

GRUNDLAGEN



Erstes Buch

GRUNDLAGEN

I PROLEGOMENA

1. Die Idee einer universalen Neumenforschung	7
2. Musikalische Slavistik und Byzantinistik	9
3. Die altslavischen Notationssysteme	
a. Grundbegriffe	10
Handschriftentypen — Stilarten — Die sematische Notation und die Kondakarien-Notation — Terminologie — Verhältnis der Notationen — „Adiastematischer“ Charakter — Verbreitung	
b. Methodische Erwägungen	18
„Regressive“ und „komparative“ Methode	
c. Stand der Forschung	21
4. Die paläobyzantinischen Neumenschriften	
a. Grundzüge der Coislin- und der Chartres-Notation	26
b. Stand der Forschung	28
Die bisherigen Untersuchungen über die Coislin-Notation — Die bisherigen Studien zur Chartres-Notation — Die bisherigen Klassifizierungen der paläobyzantinischen Notationssysteme	
5. Voraussetzungen der Entzifferung	35
Die komparative Untersuchung paläobyzantinischer und altslavischer Notationssysteme als primäre Voraussetzung — Die Datierung der Quellen und die Altersbestimmung des slavischen Traditionszweiges als zweite Voraussetzung — Die Klärung der Adaptierungsfrage als dritte Voraussetzung — Die Wahl des für den Vergleich der Neumierungen geeignetsten methodischen Verfahrens — Erfassung des Formel- und Figurenbestandes — Neumenkundliche und kompositionstechnische Aspekte — Die methodischen Einzelvorgänge	
6. Terminologische Bemerkungen	44
„Große“ und „kleine“ Zeichen — Figur und Formel	

II DIE QUELLEN

1. Wahl des Materials	46
Sticherarion und Heirmologion — Stabilität der sticherarischen Überlieferung — Triodion, Pentekostarion und Oktoechos — Transkription der Gesänge	
2. Die Sticherarien	
a. Slavische Quellen	50
b. Handschriften in Chartres-Notation	52
c. Handschrift in Chartres- und in Coislin-Notation	55
d. Handschriften in Coislin-Notation	56
e. Mittelbyzantinische Handschriften	61

3. Die Heirmologien	
a. Slavische Quellen	62
b. Handschriften in Chartres-Notation	63
c. Handschriften in Coislin-Notation	64
d. Mittelbyzantinische Handschriften	66
4. Voraussetzungen einer chronologischen Ordnung	67
Allgemeines und Stand der Forschung — Die neuen Kriterien — Die ursprüngliche Bestimmung einer Quelle als „Gesangbuch“ oder als „Textbuch“ — Die Anzahl der unneumierte Silben und der Häufigkeitsgrad des Oligon-Episeis — Bemerkungen zu den übrigen Kriterien	
III DAS REPERTOIRE	
1. Das Problem der Reduzierung	75
2. Bestimmung der eliminierten Stichera	77
Die Stichera der Karwoche — Folgerungen: Die Kontrafakta und Theotokia	
3. Die Stichera des Kaisers Leo VI. und der „königliche“ Codex Lavra Γ. 67	82
4. Das Prinzip der oktoeichischen Reihenfolge und die Gruppierung der Quellen	85
5. Deutung der Ergebnisse (<i>Die beiden Repertoireschriften</i>)	86
6. Das Repertoire des Sticherarium chiliandarcum	91
Die slavischen „Obsoleta“ und ihre griechischen Modelle — Repertoirevergleiche mit griechischen Quellen — Zur Altersbestimmung der altslavischen sticherarischen Überlieferung	
IV DIE ADAPTIERUNG DER KIRCHENSLAVISCHEN TEXTE AN DIE GRIECHISCHEN ORIGINALMELODIEN	
1. Die Unterlegung korrespondierender Texte und Neumierungen	94
Kritik an Høegs und Verdeils Parallelsetzungen — Das Kontrafakturverfahren — Die gleichgebauten Kola des Troparion <i>Τάδε λέγει κύριος</i>	
2. Die Abweichungen zwischen den byzantinischen und sematischen Neumierungen	98
Hervorstechende Besonderheiten der sematischen Notation — Die Mehrdeutigkeit der Stopica — Exemplifizierung der Adaptierungstechnik — Drei Beweise für die Mehrdeutigkeit der Stopica	
3. Die Änderungen der griechischen Originalneumierungen bei der Adaptierung	103
Die unneumierte Silben der griechischen Vorlagen — Die Neumierung der korrespondierenden Silben in den kirchenslavischen Übersetzungen durch die Stopica — Die Substituierung der allein stehenden Oxeia durch den Krjuk	
4. Vier Techniken der Adaptierung (<i>Epenthese und Aphärese, Diärese und Synärese</i>)	106
5. Die Bedeutung der adaptierungstechnischen Erkenntnisse für die slavische Philologie	107

Zweites Buch

BYZANTINISCHE UND SLAVISCHE NEUMEN

V DER NEUMENBESTAND

1. Die herangezogenen Traktate 111
Gruppierung der Traktate
2. Die hagiopolitanische Klassifizierung 113
Der Hagiopolites — Die vier Klassen der Tonzeichen — Die Tonoī — Die Hemitona — Die Lehre von den 24 Tonzeichen — Die hagiopolitanische Klassifizierung als Spiegelbild der Coislin-Notation
3. Die mittel- und spätbyzantinische Klassifizierung 117
Die Emphona, Aphona und die Argiai — Die Bedeutung der großen Hypostasen (Aphona)
4. Grundzüge einer systematischen Klassifizierung 119
Darlegung der Kriterien — Aufstellung der sechs Klassen
5. Bemerkungen zum Neumenverzeichnis 122

VI DIE TONOI HAPLOI (EINFACHE ZEICHEN)

1. Tonwiederholungszeichen 124
Punkt, gerades Ison, gerades Ison mit Punkt, hakenförmiges Ison — Stavros — Gerades Ison mit Haken rechts unten — Gerades Ison mit Apostroph — Apoderma
2. Aufsteigende Zeichen 130
Oxeia und Petaste — Osoka — Kentema und Dyo Kentemata — Oxeia und Petaste mit Kentema — Skamejka — Oligon — Stopica so očkom und Stopica s dvěma očki
3. Absteigende Zeichen 137
Apostroph — Zapjataja und Čeljustka — Apostroph mit Dyo Kentemata und Apostroph mit Oxeia
4. Zwei- und mehrtönige Zeichen 141
Bareia — Bareia mit Kentema, mit Apostroph oder mit Dyo Kentemata — Epergerma oder Apothema — Syrma und Hyporrhoe

VII DIE HEMITONA ODER HEMIPHONA

1. Bestimmung der Bedeutung und Funktion 149
Die möglichen Deutungen — Die Erläuterungen der Traktate — Auswertung der Erläuterungen — Die Hemitona als liqueszierende Neumen — Mocquereaus und Freistedts Deutungen der Liqueszierung — Die Liqueszierung als Spezialität des musikalischen Vortrags — Σώματα, πνεύματα und αἰσθήσεις
2. Klasma 156
Čaška polnaja 159
3. Rheuma oder Parakletike 160
Terminologisches — Positionen und Kombinationen — Semasiologisches

4. Kouphisma 162
Nachweis des Zeichens in den einzelnen Quellen — Positionen — Paläographische und semasiologische Analyse — Kappa als Kouphisma-Sigel in Patmos 55
5. Die Austauschbarkeit der Hemitona 166

VIII DIE BUCHSTABENNEUMEN

1. Alter und Funktion 167
2. Die „Grammata“ in Patmos 55 und Esphigmenu 54 168
3. Die Tonhöhensigel 170
Ison — Eso und Exo — Oligon-Epitem — Episematischer Apostroph — Episematische Petaste als früheste Erscheinungsform der Hypotaxis — Das Oligon-Epitem in Patmos 55 und Esphigmenu 54 — Das zweite und dritte Hypotaxis-Stadium — Elaphron — Krjuk so oblačkom — Weitere Kombinationen mit Elaphron — Psele (*Terminologisches, Semeiographisches, Semasiologisches*) — Chamele (*Graphien, Kasuistik*) — Bathy — Meson (*Exkurs über die Echoi mesoi, Kasuistik*)
4. Die rhythmischen Sigel 186
Kratema — Gorgon — Argon
5. Weitere Abkürzungen 188
Homoion und Proshomoion — Δ^o
6. Die Neumenbuchstaben in den einzelnen byzantinischen und slavischen Notationen 189

IX DIE TONOI SYNTHETOI (ZUSAMMENGESETZTE ZEICHEN)

1. Grundsätzliche Erwägungen 192
Gruppierungsfragen — Konjunkturen und Ligaturen
2. Zusammensetzungen durch Verdoppelung der Grundzeichen 195
Diple und Dyo Apostrophoi — Piasma I
3. Zusammensetzungen mit der Diple als „Kopfneume“ 199
Mega Kratema — Dyo — Anastama — Anatrighisma Ia — Konjunktur von Diple und zwei Oxeiai — Anatrighisma Ib — Statija s zapjatoju, Statija světłaja und Zakrytaja — Diple mit Bareia (und Kentema) — Laimos, Kylisma, Pauk velikyj (*Struktur und Entstehung der Kylisma- bzw. Laimos-Figur, Nachweis der Zeichen in den Quellen, Ableitung des Coislin-Kylisma vom Chartres-Tinagma, Positionen und Sondergraphien*)
4. Zusammensetzungen mit den Dyo Apostrophoi als „Kopfneume“ 214
Apos exo — Strěla gromnaja und Derbica — Anatrighisma IIa — Konjunktur von Dyo Apostrophoi und zwei Oxeiai — Anatrighisma IIb — Strěla povodnaja — Stopica s dvěma očki mit Oxeia
5. Zusammensetzungen mit dem Piasma als „Kopfneume“ 217
Složitija s zapjatoju — Seisma II — Piasma mit Oxeia (und Dyo Kentemata)

6. Zusammensetzungen mit dem Klasma als „Schlußneume“ 221
Rhapisma — Xeron Klasma — Krjuk s potčasim und Statija mit Krjuk s potčasim — Polkulizma mit Katabasma — Dyo Apostrophoi mit Klasma — Kratema mit Klasma — Seisma III — Piasma mit Klasma, Složitija mit Časka oder Časka polnaja
7. Zusammensetzungen mit Oxeia und Bareia 231
Kondeuma I — Kondeuma II — Antikenoma — Konjunktur von Bareia und Oxeia — Lygisma und Tinagma — Tria und Tessara — Strangismata
8. Zusammensetzungen mit dem Katabasma 240
Psephiston und Katabasma — Enarxis — Kratemokatabasma, Kratema mit Tromikon I, Diple mit Tromikon I — Zmijca — Pelaston — Kataba-Tromikon, Tromikon II, Homalon — Ligatur von Kataba-Tromikon und Oxeia — Ligatur von Kataba-Tromikon und Kondeuma — Ligatur von Kataba-Tromikon und Anatrichisma III — Linksgedrehtes Tinagma, Ligatur von linksgedrehtem Tinagma und Katabasma
9. Vom additiven Prinzip 250

X DIE THETAS ODER DIE THEMATA

1. Überblick 252
Vom stenographischen Prinzip — Definition der Themata und Entwicklung der Graphien — Erfassung und Gruppierung der Themata
2. Gruppe I — Stammfigur: Thema haploun 254
Thema haploun — Piasma II — Parakalesma — Fita mit Katabasma und Fita světlaja — Thema haploun mit Katabasma — Thema haploun mit Konjunktur von Dyo Apostrophoi und Klasma, Fita mit Katabasma und Chamila — Syrma mit Synagma I, Fita zělnaja — Ligatur von Kataba-Tromikon, Syrma und Synagma I — Ligatur von Stavros apo dexeias und Synagma I
3. Gruppe II — Stammfigur: Thematismos 261
Ouranisma — Thematismos — Zwei Varianten der Thematismos-Figur — Anatrishisma III — Ligatur von Anatrishisma III und Ouranisma — Ligatur von Kataba-Tromikon, Anatrishisma III und Ouranisma — Gronthismata und Thes kai apothos — Thematismos mit Xeron Klasma und Apoderma, Fita světlaja mit Časka polnaja, Echadin, spätbyzantinisches Choreuma — Thematismos mit Kylisma — Ligatur von Tromikon II, rundem Lygisma und zwei oder drei Seximata — Ligatur von Apothema, Lygisma (und Seximata)
4. Gruppe III 274
Stavros apo dexeias, Coislin-Thetas mit Strangismata, Fita mit Pelaston — Ligatur von zwei Kondeumata und Pelaston oder Parechon, Coislin-Theta mit Apoderma und Dyo, mittelbyzantinisches Synagma — Thema mit Psephiston — Thema mit Apothema, Kondeuma und Psephiston, Coislin-Theta mit Epegerma oder Apoderma und Kataba-Tromikon, Fita dvočelnaja — Die umfangreichsten Chartres- und Coislin-Gruppen, Fita mit Strěla, zwei Složitii, Chamele und Pauk

XI DIE MARTYRIEN UND PHTHORAI

1. Allgemeines 282
Die Abhandlung des Manuel Chrysaphes

2. Die Medialmartyrien und das modulatorische Bezugssystem
der byzantinischen Kirchenmusik 284
Gestalt und Häufigkeit der Martyrien — Indikation des Moduswechsels (*Enallage*) als primäre Funktion — Exemplifikation — Indikation des Initialtones als sekundäre Funktion — Delta und Beta als Tonbuchstaben — Die Umfunktio-
nierung des Martyriensystems
3. Die Phthorai 294
Phthora I, II, III — Hemiphthora — Erfassung der Zeichen — Anzahl der
Phthorai — Graphien — Die Phthorai als Tonhöhenzeichen — Die Phthorai als
Modulationszeichen — Die modalen Ausweichungen — Mittelbyzantinische
Phthorai
4. Parechon 301

Drittes Buch

NOTATIONSSTADIEN — CHRONOLOGIE TRANSKRIPTIONSTECHNIK

XII DIE STADIEN DER PALÄOBYZANTINISCHEN NOTATIONEN

1. Präliminarien 305
Die Diastematie als Ziel der semeiographischen Entwicklung — Die notations-
technischen Veränderungen als Angelpunkt der Untersuchung — Die Form der
Neumen als chronologisches Kriterium
2. Die Stadien der Chartres-Notation 307
Chartres I — Chartres II — Chartres III — Chartres IV
3. Die Stadien der Coislin-Notation 311
Coislin I — Zwei Notationsstufen in Patmos 55 — Coislin II — Coislin III —
Die Neumatik des Codex Saba 83 — Coislin IV — Coislin V und VI (Die
Aufzeichnung des Thematismos — Diastematische Präzisierung bestimmter
Konjunkturen und Ligaturen — Handschriften in Coislin V — Sporadisch „präzi-
sierte“ Zeichenkombinationen in Coislin V — Handschriften zwischen Coislin
V und Coislin VI — Handschriften in Coislin VI — Coislin V und Coislin VI
in Patmos 218 — Die Schreibweise des Kratema und des Xeron Klisma — Neu-
mierte Initialmartyrien)
4. Von der Coislin- zur mittelbyzantinischen Notation 326
Coislin-Elemente im Heirmologion Ivron 470 — Coislin-Elemente in Sinai
1218 und Patmos 221

XIII DAS VERHÄLTNISS DER PALÄOBYZANTINISCHEN NOTATIONEN

1. Chartres-Neumierungen und Chartres-Zeichen in Coislin-Handschriften 329
2. Archaische Neumierungen und Mischnotation im Codex Lavra Γ. 67 . . 332
Die „anormalen“ Aufzeichnungen im Überblick — Die Theotokia in Chartres I
und Coislin I — Die Anatolika in Mischnotation — Die Heothina und weitere
Stichera in Mischnotation

3. Die Parallelität der Stadien	340
Die Korrespondenz der ersten Stadien und die „Phasenverschiebungen“ — Die Korrespondenz der dritten Stadien — Die Korrespondenz der vierten Stadien	
4. Die entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge	343
Die Unterschiede in den Entwicklungsabläufen — Das „archaische“ Coislin-System und die höhere Differenzierung der Chartres-Notation — Die Vervollkommnung der „archaischen“ Coislin-Notation — Die Entwicklungsfähigkeit des jüngeren Coislin-Systems	

XIV DIE CHRONOLOGISCHE ORDNUNG DER QUELLEN

1. Schreiber und Provenienz der Handschriften	347
Die datierten und genau datierbaren Codices — Bestimmung der Provenienz nach paläographischen und notationstechnischen Kriterien	
2. Die jüngsten Hymnographen in den Sticherarien Lavra Γ. 12, Γ. 67 und Γ. 72 (<i>Kaiser Leo VI. und Konstantinos VII.</i>)	351
3. Absolute und relative Datierung	353
Voraussetzungen — Archaisierende Tendenzen — Die notationstechnisch progressiven athonischen Scriptorien und der Übergang von Coislin V zu Coislin VI — Grundsätze für die Datierung	
4. Die älteren Heimologien und Sticherarien	355
Die Anzahl unneumierter Silben als chronologisches Kriterium — Chronologische Reihenfolge und Datierung der Quellen	
5. Die jüngeren Heimologien und Sticherarien	357
Ochrid 53, Wien 136 und Sinai 1242 — Vatopedi 1488 — Sinai 1217, Messina 51 und Grottaferrata Δ. α. 32 — Grottaferrata E. α. 11 — Grottaferrata Γ. β. 35 — Paris 242, Paris 356 und Regina 58 — Grottaferrata E. γ. 3 und Paris, Coislin 220	
6. Die Datierungen der bisherigen Forschung	360

XV DIE TRANSKRIPTION ADIASTEMATISCHER NEUMEN

1. Von der „angewandten“ Neumenkunde	363
2. Paralleltranskription	364
3. Transkription „in campo aperto“	366
Bestimmung der Initial- und Schlußtöne — Die Tonoι synthetoi und die Themata als „Wegweiser“ für die Transkription — Buchstabenneumen und Medialmartyrien — Wiederkehrende Neumenfolgen (<i>Parallelstellen</i>)	
4. Exemplifizierung der Transkriptionstechnik (<i>Kommentare zu den Übertragungen</i>)	
a. Ἐπὶ τὸ ὄρος τῶν ἐλαιῶν (ἦχ. α')	370
b. Ἐπὶ τὸ πάθος τὸ ἐκούσιον (ἦχ. β')	373
c. Ὁ νήψας τοὺς πόδας τῶν μαθητῶν (ἦχ. β') und Умывши ноги	375
d. Λιμένα σωτηρίας σε ἔχοντες (ἦχ. γ')	376
e. Ὁν ἄσωμάτοις ὁμμασι (ἦχ. δ')	377
f. <i>Veceru vu subotu ku grobu</i> (Gl. VI)	378

ABKÜRZUNGEN

AfMf	Archiv für Musikforschung
AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
AMl	Acta Musicologica
BN	Bibliothèque Nationale
BZ	Byzantinische Zeitschrift
ChN	Chartres-Notation
CoN	Coislin-Notation
CoussS	E. de Coussemaker, <i>Scriptores de musica medii aevi</i>
CSM	Corpus Scriptorum de Musica, American Institut of Musicology
EGM	P. Wagner, <i>Einführung in die gregorianischen Melodien</i> , I ¹ 1911, II ² 1912, III ¹ 1921
EV	Editio Vaticana des <i>Liber usualis Missae et Officii</i> , Ausgabe Desclée N ^o 780, Tournai 1962
GerbertS	M. Gerbert, <i>Scriptores ecclesiastici de musica sacra</i>
KmJb	Kirchenmusikalisches Jahrbuch
KonN	Kondakarien-Notation
MbzN	Mittelbyzantinische Notation
MdM	J. Smits van Waesberghe, <i>Musikgeschichte der mitteleuropäischen, II</i> , Tilburg 1939 bis 1942
MdO	Musik des Ostens
Mf	Die Musikforschung
MG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart
MMB	Monumenta Musicae Byzantinae
MQ	Musical Quarterly
NMG	A. Mocquereau, <i>Le nombre musical grégorien</i> (englische Ausgabe), Tournai 1932 und 1951
Pal Mus	Paléographie Musicale
PL	Patrologia Latina
SeN	Sematische Notation
SIMG	Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft
SNA	Specimina Notationum Antiquorum (= MMB Série principale VII)
ZfMw	Zeitschrift für Musikwissenschaft

SIGLEN DER HÄUFIGER ZITIERTEN HANDSCHRIFTEN

a. Griechische Quellen

A	Mailand, Ambrosianus graecus 44	L ₂	Lavra Γ. 72 (Syr. 312)
C ₁	Grottaferrata Γ. β. 35	L ₃	Lavra Γ. 67 (Syr. 307)
C ₂	Grottaferrata Δ. β. 10	L ₄	Lavra Γ. 74
C ₃	Grottaferrata E. α. 3	L ₅	Lavra Δ. 28 (Syr. 404)
C ₄	Grottaferrata E. α. 5	Lg	Leningrad gr. 557
Cam	Cambridge, Trinity College 256	M	Messina 129
D	Wien theol. gr. 181 (Codex Dalassenos)	O	Paris, Coislin 220
E	Esphigmenu 54 (Lamb. 2067)	Och	Ochrid 53
E ₁₁	Grottaferrata E. α. 11	P	Patmos 55
G	Grottaferrata E. γ. 2	Pa	Patmos 218
G ₁	Grottaferrata Γ. γ. 1	S	Saba 83
Ga	Grottaferrata E. γ. 3	Si	Sinai 1242
H	Ivion 470	Sin	Sinai 1219
K	Kastoria 8	V	Vaticanus graecus 1606
L	Lavra B. 32 (Syr. 152)	Va	Vatopedi 1488
L ₁	Lavra Γ. 12 (Syr. 252)	Vi	Wien theol. gr. 136

b. Slavische Quellen

BK	Blagoveščenskij Kondakar
Ch	Chilandar 307
Ch ₁	Chilandar 308
LK	Lavrskij Kondakar
M ₁	Moskau, Synodal-Typographie (Staatliches Zentral-Archiv), Triod' postnaja 148
M ₂	Moskau, Synodal-Bibliothek (Historisches Museum), Triod' cvětnaja 27
M ₃	Moskau, Synodal-Bibliothek, Triod' postnaja 8
No	Moskau, Synodal-Typographie, Irmolog 150
Np	Moskau, Synodal-Typographie, Irmolog 149
UK	Uspenskij Kondakar

c. Lateinische Quellen

AH	St. Gallen 390/391 (= Antiphonar des Hartker)
BD	Oxford, Bodleian Library, Douce 222
BEN	Benevent VI. 34
BG	Bamberg lit. 6 (Ed. III. 7)
CH	Chartres 47
EN	Einsiedeln 121
EV	Editio Vaticana des Liber usualis Missae et Officii, Ausgabe Desclée N° 780, Tournai 1962
GL	St. Gallen 339
LN	Laon 239
LZ	Leipzig Rep. I 93 (früher 169)
MP	Montpellier, Faculté de Médecine, H. 159
SG	St. Gallen 359
VA	Vaticanus lat. 10673
YRX	Paris lat. 903 (Graduale von Yrieix)

Beschreibungen der Handschriften: s. Kap. II und Kap. XVII sowie MdO III, 13–24.

*Musikwissenschaft ohne die Erforschung der
mittelalterlichen praktischen Tonkunst ist ein
Haus ohne Fundamente und bleibt, als der
genetischen Darstellung unfähig, eine Schein-
wissenschaft.*

O. Fleischer

Die spätgriechische Tonschrift, Berlin 1904

I

PROLEGOMENA

1. Die Idee einer universalen Neumenforschung

Gemessen an allen anderen Einzelobjekten der Notationskunde, den zahlreichen Tonschriften abendländischer, orientalischer und außereuropäischer Musik, erscheint der Gegenstand der Neumenkunde nicht nur als der diffizilste, sondern auch als der umfangreichste. Sieht man von der modernen Notenschrift ab, so hat von allen den Notationen die Neumenschrift die größte geographische Verbreitung erfahren. Ihr Territorium erstreckt sich nicht nur über ganz Europa, sondern umfaßt noch den Nahen Osten und das Gebiet bis zum Kaukasus. Nicht zuletzt auf diese — mit späteren Verhältnissen verglichen — enorme Verbreitung ist die Differenzierung der Neumenschrift zurückzuführen. Die weitverzweigte Neumenfamilie setzt sich aus mehreren Komplexen zusammen: Zu den lateinischen und byzantinischen Neumen treten noch die slavischen, armenischen, georgischen und syrischen hinzu. Daß eine Neumenforschung, die von rein wissenschaftlichen (nicht praktischen) Intentionen geleitet ist, die Pflicht hat, sich aller genannten Komplexe anzunehmen, bedarf heute ebenso wenig der Begründung wie die Auffassung, daß die Neumenkunde ihrer wichtigsten Aufgabe als übergeordnete Wissenschaft nicht mehr genügt, wenn sie nicht in der Lage ist, den engen Konnex zwischen ihren Teildisziplinen zu gewährleisten.

So selbstverständlich und einleuchtend die Idee einer universalen Neumenforschung auch erscheint, sie hat doch auf den Fortgang der musikalischen Paläographie nur einen geringen Einfluß ausgeübt. Im ausgehenden 19. Jahrhundert aufgekommen, ist diese Idee aus der Einsicht hervorgegangen, daß die Probleme der lateinischen Choralnotation, die im Mittelpunkt des wissenschaftlichen Interesses standen, ohne die Berücksichtigung der byzantinischen und der orientalischen Neumen schwerlich gelöst werden können. Wenngleich so prominente Forscher wie Oskar Fleischer, Jean Baptiste Thibaut und Peter Wagner sich in den Dienst dieser Idee gestellt haben und etliche Versuche in Richtung auf den Aufbau einer vergleichenden Neumenforschung unternommen wurden, so blieben solche Bestrebungen doch ohne nachhaltige Wirkung. Einige Gründe ließen sich dafür anführen. Die Voraussetzungen für komparative Studien waren nämlich noch nicht geschaffen (so steckte die wissenschaftliche Erforschung der byzantinischen Semeiographie in den Anfängen), und das Interesse an der Frage nach dem Ursprung der Neumen mußte offenbar anderen, für wichtiger erachteten Fragen weichen. Auch scheint in der Folgezeit die bis heute herrschende Auffassung an Boden gewonnen zu haben, daß die Unterschiede zwischen byzantinischen und lateinischen Neumen doch so grundlegend seien, daß komparative Studien kaum Aussicht auf Erfolg haben könnten.

So hat sich die Neumenforschung definitiv bald in Teildisziplinen „aufgespalten“, welche jeweils die lateinischen, die byzantinischen oder die slavischen Neumen zum Gegenstand haben (die armenischen und georgischen Neumen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts kurzlebiges Interesse erweckten, liegen seit langem buchstäblich brach), ohne daß auch nur eine Koordinierung der Untersuchungen angestrebt worden wäre. Hatte die Erforschung der lateinischen Choralnotation vor allem durch die Herausgabe der *Paléographie musicale* bis etwa in die dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts einen enormen Aufschwung erhalten, so folgte seit 1935 auf dem Gebiet der byzantinischen Kirchenmusik eine intensive Forschertätigkeit. In dem Maße aber, in dem Fortschritte auf beiden Gebieten erzielt wurden, wuchs auch der Abstand zwischen den Teildisziplinen, die den Standpunkt eines wissenschaftlichen Isolationismus eingenommen zu haben scheinen. Bezeichnend für diese Situation ist unter anderem der Umstand, daß etliche Forscher eine Lösung der mit der slavischen Semeiographie zusammenhängenden Fragen ohne Berücksichtigung des byzantinischen Komplexes versuchen zu können meinten.

Läßt sich die jüngere Entwicklung der Neumenforschung bis zu einem gewissen Grade als notwendig begreifen, so darf doch nicht verschwiegen werden, daß in der Isolierung ihrer Teildisziplinen eine ernste Gefahr verborgen liegt. Stehen einerseits die Vorzüge einer Konzentration auf einen homogenen Stoff außer Zweifel, so ist andererseits als Folge einer Abkapselung der Disziplinen zu werten, daß der Blick für die Zusammenhänge zwangsläufig getrübt wird. Die Zusammenhänge zwischen den genannten Neumenkomplexen sind aber so eng und so vielfältig, daß sie als Gegenstand der Untersuchung stets im Auge behalten werden müssen, wenigstens sofern der Forschung an einer Klärung der genetischen Entwicklung der einzelnen Neumenschriften gelegen ist. Um keine Mißverständnisse aufkommen zu lassen: Der Aufbau einer vergleichenden Neumenforschung ist nicht bloß als wissenschaftliches Desideratum, sondern geradezu als Notwendigkeit zu bezeichnen. Man vergegenwärtige sich nur, wie eigenartig die Situation der Neumenforschung ist. Aus dem gesamten Kreis der Geisteswissenschaften ließe sich kaum eine Disziplin anführen, die sich in einer ähnlichen Lage befände. Während beispielsweise die vergleichende Sprachwissenschaft den einzelnen Teildisziplinen erarbeitete Daten entnimmt und sie gewissermaßen auf höherer Ebene auswertet, muß sich die Neumenforschung das unerläßliche Beobachtungsmaterial selbst erarbeiten: Diejenigen Stufen der Semeiographie, auf denen sich Vergleiche zwischen den Neumenschriften am ergiebigsten durchführen ließen, nämlich die frühesten Stufen und Stadien, sind noch zum größten Teil unerschlossen. Das gilt ebenso für die paläoslavischen wie für die ältesten byzantinischen Neumenschriften. Die Probleme, die bei der Erforschung der frühesten Notationsstufen entgegengetreten, können jedoch ohne die Zusammenarbeit, ja Vereinigung der Teildisziplinen nicht gelöst werden. Das ist in der Natur des Gegenstandes begründet, in der Genealogie der Neumenschriften und in den historischen Zusammenhängen, die zwischen ihnen bestehen. Es ist stets zu berücksichtigen, daß eine Reihe von Grundzeichen ihnen allen gemein ist.

2. Musikalische Slavistik und Byzantinistik

Die altslavische Kirchenmusik, deren Erforschung bereits auf eine hundertjährige Geschichte zurückblicken kann, bietet der Musikwissenschaft ein ausgedehntes Arbeitsfeld, das zu gleichen Teilen das uneingeschränkte Interesse der musikalischen Slavistik wie der musikalischen Byzantinistik in Anspruch nimmt. Gehören Fragen, wie die nach dem Ursprung des altslavischen Kirchengesangs, nach dessen Überlieferungs- und Entwicklungsgeschichte wie nach der Deutung der ältesten Notationssysteme zu den Hauptproblemen der slavischen Musikgeschichte, so büßen solche Fragen, auf das Gebiet der musikalischen Byzantinistik projiziert, nichts von ihrer Bedeutung und ihrem Gewicht ein. Denn sie sind mit Problemen byzantinischer, zumal paläobyzantinischer Kirchenmusik so eng verknüpft, ja verwachsen, daß eine (etwa aus systematischen Gründen erwünschte) Trennung schier unmöglich erscheint.

Begründet ist dieser Sachverhalt in dem starken Abhängigkeitsverhältnis des altslavischen von dem altbyzantinischen Kirchengesang. Die Südslaven und später die Russen haben mit der Christianisierung bekanntlich nicht nur die byzantinische Liturgie und die griechischen liturgischen Texte, die ins Kirchenslavische (Altbulgarische) übersetzt wurden, sondern auch den Oktoechos, das System der acht Echioi, übernommen. Die entscheidende Frage nach der Übernahme der Melodien selbst konnte zwar bislang mit Sicherheit nicht beantwortet werden, da die altslavischen Neumenschriften trotz verschiedener Bemühungen unentziffert geblieben waren. Die in den letzten Jahren erzielten Forschungsergebnisse ließen indessen zwei begründete Annahmen zur Gewißheit werden: erstens daß die Slaven die paläobyzantinischen Neumenschriften und somit auch die griechischen Originalmelodien übernommen haben, wenn auch mit teilweise erheblichen, durch das Adaptationsverfahren bedingten Abwandlungen; zweitens daß unter den verschiedenen Methoden, die sich für den Versuch einer Entzifferung der altslavischen Neumenschrift anbieten, nur eine als ergiebig angesehen werden kann, nämlich der systematische Vergleich mit den byzantinischen Notationssystemen. Daß unter diesen Umständen die musikalische Slavistik für die Bewältigung ihrer Aufgaben auf die Byzantinistik angewiesen ist, braucht nicht mehr hervorgehoben zu werden.

Das besondere Interesse der musikalischen Byzantinistik an der Erforschung des altslavischen Kirchengesangs andererseits ließe sich ausreichend begründen allein schon mit einem Hinweis auf die Auffassung, daß dieser Gesang eine Art Dialekt des byzantinischen Chorals darstellt. Die erwartungsvolle Attitüde unserer Disziplin diesem Problem gegenüber ist indessen *sui generis* und läßt sich mit der Aufmerksamkeit, mit der etwa die allgemeine Byzantinistik Forschungen auf dem Gebiet der slavischen Sprach- oder Literaturwissenschaft verfolgt, kaum vergleichen. Der musikalischen Byzantinistik geht es nämlich nicht etwa darum, durch Auswertung der musikwissenschaftlichen Forschungen unser Wissen von den kulturellen und geistesgeschichtlichen Beziehungen zwischen Byzanz und den slavischen Völkern zu vertiefen oder gar einen Beitrag zum beliebten Thema „Die Ausstrahlung byzantinischen Geistes auf die Welt

der Slaven“ vorzubereiten. Es geht ihr vielmehr darum, durch die Erweiterung des Blickfeldes und die Einbeziehung der slavischen Denkmäler eines ihrer wichtigsten Probleme, nämlich die Entzifferung und Deutung der ältesten Notationen und die damit zusammenhängende Frage nach der Verästelung und nach der Stabilität oder Veränderlichkeit der schriftlichen Überlieferung der Lösung näher zu führen.

Gerade für die Klärung dieses Problems haben nämlich die Neumendenkmäler aus der ersten Periode des altslavischen bzw. altrussischen Kirchengesanges unschätzbaren Wert, und zwar einmal wegen ihres hohen Alters (sie stammen aus dem 11. bis 13. Jahrhundert), zum anderen wegen der besonderen Überlieferungstreue, die diesen Kirchengesang auszeichnet: Denn die altslavischen Neumenschriften sind bis zum 14. Jahrhundert — im wesentlichen wenigstens — unverändert geblieben, während im byzantinischen Kaiserreich die Notation liturgischer Musik bis zum 13. Jahrhundert, genauer gesagt bis zur Ausbildung des sogenannten mittelbyzantinischen („diastematischen“) Notationssystems, mehreren tiefgreifenden Wandlungen unterworfen war. Die ältesten altslavischen Neumenschriften repräsentieren also frühe bis sehr frühe Stufen in der paläographischen Entwicklung der byzantinischen Semeiographie und vermögen daher, besonders dort, wo die byzantinische Überlieferung Lücken aufweist, als Informationsquellen allerersten Ranges zu dienen. In ihr Studium dürfen berechtigterweise große Hoffnungen gesetzt werden, und die bereits durch die Entzifferung der altslavischen Kondakarien-Notation gewonnenen Erkenntnisse bestärken die inzwischen sich ausbreitende Einsicht, daß Optimismus hier nicht unangebracht gewesen ist¹.

3. Die altslavischen Notationssysteme

a. Grundbegriffe

HANDSCHRIFTENTYPEN

Aus der ersten Periode des altslavischen bzw. altrussischen Kirchengesanges (11. bis 13. Jahrhundert) sind annähernd 30 neumierte Handschriften überliefert, die bis auf wenige Ausnahmen über die verschiedenen russischen Bibliotheken verstreut sind. Die genaue Zahl der erhaltenen Codices läßt sich zur Zeit kaum ermitteln, einmal weil sie unzureichend katalogisiert sind, zum anderen weil die veröffentlichten Kataloge dem westeuropäischen Forscher unzugänglich bleiben. Vassilij Michailovič Metallov², dessen paläographischer Atlas ein für das Studium der russischen Kirchenmusikgeschichte unentbehrliches Hilfsmittel darstellt und auf dessen Quellenangaben sich notgedrungen die gesamte neuere westeuropäische Sekundärliteratur stützt, führt namentlich 26 Handschriften an, und zwar 10 Sticherarien, 5 Triodien, 4 Heirmologien,

¹ Verwiesen sei auf die Abhandlung *Die Entzifferung der Kondakarien-Notation*, MdO III (1965), 7–71 und IV (1967), 12–44.

² *Russkaja sinigrafija*, Moskau 1912, 11 f.

2 Menäen und 5 sogenannte Kondakarien. Da ‚Triodion‘ und ‚Menäon‘ nur spezielle Bezeichnungen für Handschriften des Sticherarientyps sind, ergibt sich die aus dem griechischen Bereich wohlbekannte Gliederung der Handschriften in drei Arten, wobei die verhältnismäßig hohe Anzahl der Sticherarien gegenüber den Heirmologien und „Kondakarien“ bemerkenswert ist.

Gleichsam in Parenthese ist festzuhalten, daß Heirmologien jene Handschriften genannt werden, die die Modellstrophen (Heirmoi) der regulär aus 9 Oden bestehenden Kanones, nach den acht Echoi angeordnet, überliefern; die im Normalfall äußerst reichhaltigen Sticherarien enthalten Stichera, das heißt einstrophige Kompositionen mehr oder minder einheitlichen stilistischen Gepräges, die verschiedenen Familien (Stichera anastasima, anatolika, dogmatika, heothina, ferner Theotokia, Stavrotheotokia, Doxastika, „Idiomela“ usf.) angehören und in gewisser Weise das Hauptcorpus des sowohl in der Messe als auch im Officium gesungenen Repertoires ausmachen; die erwähnten fünf altrussischen „Kondakarien“ schließlich, die nicht nur Kontakia, sondern auch Hypakoi, Koinonika und teilweise noch einige „Ordinariums-gesänge“ umfassen, gehören dem Typ des Asmatikon an³.

STILARTEN

Dieser Gliederung der Handschriften in die genannten drei Arten entspricht ebenso im byzantinischen wie im slavischen Sektor eine Scheidung der Gesänge in drei Stilbereiche.

Die heirmologischen Gesänge lassen eine syllabische Vertonungsweise erkennen, insofern nämlich, als jeder Silbe in der Regel ein oder, was weitaus seltener vorkommt, zwei Töne zugeordnet sind. Längere Melismen treten nur gelegentlich auf, und zwar für gewöhnlich an bestimmten Medialkadenzen.

Die syllabische Grundlage bleibt zwar im allgemeinen auch bei den sticherarischen Gesängen unverkennbar. Diese zeigen jedoch eine starke Neigung zur „bescheidenen Melismatik“, worunter das häufige Auftreten zwei-, drei- und mehrtöniger Tongruppen verstanden werden mag. In ihrem Verhältnis zur Melismatik besteht indessen zwischen den heirmologischen und den sticherarischen Gesängen im Grunde nur ein gradueller Unterschied.

Demgegenüber zeichnen sich die asmatischen Gesänge durch echt melismatische Struktur aus. Längere Melismen können hier keinesfalls als akzidentelles Beiwerk gedeutet werden; sie beherrschen vielmehr das ganze Feld, indem sie sich etwa gleichmäßig auf die Hauptsilben des Textes verteilen.

Die unterschiedliche stilistische Haltung der drei Gattungen liturgischer Gesänge macht sich bezeichnenderweise vor allem an der Anzahl der stereotypen Formeln und Figuren bemerkbar, aus denen sie sich zusammensetzen: Das Asmatikon verfügt über

³ Eine vierte Handschriftenart, der in der byzantinischen Kirchenmusik erhebliche Bedeutung zukommt, ist, soweit wir heute sehen, unter den slavischen Denkmälern nicht vertreten. Einzelne Gesänge im Stil und in der Notation des Psaltikon sind indessen im Uspenskij Kondakar überliefert (s. S. 13).

einen etwas größeren Reichtum an melodischen Formeln als das Sticherarion, und dieses ist wiederum — im großen und ganzen betrachtet — in dieser Hinsicht wesentlich reicher als das Heirmologion. Dies hängt freilich bis zu einem gewissen Grade noch mit dem Umfang der Gesänge zusammen: Die sticherarischen Gesänge nehmen im allgemeinen eine Mittelstellung zwischen den verhältnismäßig kurzen Heirmen und den ausgedehnten Kontakia oder Hypakoi des Asmatikon ein. Reichtum an Formeln und Umfang der Gesänge scheinen miteinander in einem bestimmten Abhängigkeitsverhältnis zu stehen.

Besonders bemerkenswert erscheint noch die Beobachtung, daß allen drei besprochenen Gattungen liturgischer Gesänge eine stattliche Anzahl melodischer Formeln und Figuren gemein ist, wobei auch in dieser Beziehung der Zusammenhang zwischen Heirmologion und Sticherarion sich als besonders eng erweist. Nicht zuletzt wegen der bestehenden Formelgemeinschaft lassen sich aber die heirmologischen, sticherarischen und asmatischen Gesänge, ungeachtet ihrer ausgeprägten Besonderheiten, zu einem breiten Stilkreis zusammenschließen, dem der Stilkreis der verschiedenen strukturierten Gesänge des Psaltikon gegenübersteht⁴. Letztere Gesänge, die üppigste Melismatik aufweisen, bauen sich nämlich auf einem eigenen Grundstock an Formeln auf, die zu einem großen Teil in den Melodien des ersten Stilkreises gar nicht auftreten.

Die grundsätzlichen stilistischen Unterschiede, die zwischen diesen beiden Stilkreisen bestehen, ergeben sich wenigstens zum Teil offensichtlich aus der verschiedenen Ausführungsart der liturgischen Weisen: Heirmologische, sticherarische und asmatische Gesänge wurden chorisch, und zwar teilweise antiphonal vorgetragen, die Gesänge des Psaltikon hingegen solistisch, wobei des öfteren durch chorischen Vortrag des Refrains beispielsweise hier eine responsoriale Anlage entsteht.

DIE SEMATISCHE NOTATION UND DIE KONDAKARIEN-NOTATION

Handschriftentypen einerseits und Stilarten der liturgischen Gesänge andererseits bieten Gesichtspunkte, denen auch bei der Betrachtung der altslavischen Notation eine erhebliche Bedeutung nicht abzusprechen ist. Die melodische Überlieferung altslavischer Kirchenmusik ist nämlich in zwei verschiedenen Neumenschriften aufgezeichnet, der sogenannten sematischen und der sogenannten Kondakarien-Notation, wobei erstere Notationsart den heirmologischen und sticherarischen Gesängen zukommt, während letztere den asmatischen Melodien der fünf erhaltenen altrussischen Kondakarien vorbehalten ist.

Beide Notationsarten treten gleichzeitig in Erscheinung, und zwar zuerst innerhalb ein und derselben Quelle: Der *Tipografskij Ustav*⁵, der als die älteste erhaltene

⁴ Den Stil des Psaltikon untersucht die Habilitationsschrift des Verfassers *Das mittelbyzantinische Kontakienrepertoire — Untersuchungen und kritische Edition*, 3 Bände, Hamburg 1961 (wegen der hohen Druckkosten noch ungedrucktes Manuskript).

⁵ S. Metallov, a. a. O., 72 f. und Taf. II—V, ferner Arne Bugge, Einleitung zur Faksimile-Ausgabe des *Uspenskij Kondakars*, MMB, Série principale, Band VI, Kopenhagen 1960, s. XVI f.

Neumenhandschrift gilt und dem 11. Jahrhundert zugewiesen wird, überliefert neben dem Fragment eines Typikon (fol. 1–23v) in einem zweiten Teil (fol. 24–96v) Kontakia für die großen Feste wie Kontakia anastasima im Stil des Asmatikon und in Kondakarien-Notation und enthält noch in einem dritten Teil (fol. 97–126v) einen Zyklus oktoeichischer Gesänge, von denen die Stücke sticherarischen Stils (Stichera, Anabathmoi und Alleluia) in sematischer Notation, die Pasapnoaria hingegen als Kompositionen melismatisch-asmatischen Stils in Kondakarien-Notation aufgezeichnet sind.

Auch im *Blagoveščenskij Kondakar*⁶, einer der wichtigsten Handschriften des 12. Jahrhunderts, sind beide Notationsarten vertreten. Die zahlreichen asmatischen Gesänge des Codex, nämlich Kontakia, Hypakoai, Koinonika, Trishagion, kleine Doxologie und Pasapnoaria (fol. 1–106v) weisen Kondakarien-Notation auf, die Exaposteilaria, Heothina und Troparia am Ende der Handschrift (fol. 121v–130v) hingegen sematische Notation. In den Neumierungen der oktoeichischen Polyeleoi (fol. 107–114) wechseln sich dann die beiden Notationsarten ab: Die Psalmverse sind durchweg sematisch aufgezeichnet, die chorisch vorgetragenen Refrains hingegen kondakarisch. Der *Blagoveščenskij Kondakar* enthält aber darüber hinaus auch einige Gesänge, welche die Notation des paläoslavischen Psaltikon repräsentieren. Diese Notationsart läßt sich als eine besondere Spezies der sematischen Notation ansprechen und zeichnet sich vor allem durch die Verwendung einiger mehrtönigen Zeichen aus, die in heirmologischen und sticherarischen sematischen Neumierungen ungebräuchlich oder rar sind (s. Kap. XXXI).

In einer eigenen Ausprägung tritt die Notation des paläoslavischen Psaltikon im *Uspenskij Kondakar*, einer auf das Jahr 1207 datierten Handschrift, entgegen⁷. Der Codex, der nicht nur Kontakia, sondern auch Hypakoai, Ordinariumsgesänge und Koinonika umfaßt, ist durchweg in Kondakarien-Notation neumiert — bis auf sechs Aufzeichnungen, nämlich die Stichologien zur Vesper von Weihnachten und Epiphanie (fol. 153v–155 und fol. 158–160), deren Notation sematische mit kondakarischen Zeichen vereinigt. Hier kann deshalb von einer Kontamination beider Notationsarten gesprochen werden, weil die heterogenen notationstechnischen Elemente nicht säuberlich auseinandergehalten werden (in der Weise etwa, daß die Notationen abschnittsweise sich ablösen), sondern sich vermischend auftreten, wobei des öfteren neue Neumenkombinationen entstehen. Die diesen slavischen Stichologien parallelen griechischen Gesänge finden sich in mittelbyzantinischen Psaltika, so beispielsweise in den Codices Cryptensis Γ. γ. III und Vaticanus graecus 345, und wurden, hier wie dort, wie den Rubriken zu entnehmen ist und wie es aus anderen Beobachtungen hervorgeht, solistisch ausgeführt (s. Kap. XXXI).

Nicht „Mischnotation“, sondern vielmehr Anwendung der beiden Notationsarten in verschiedenen Abschnitten innerhalb eines und desselben Gesanges kommt sodann

⁶ S. Metallov, a. a. O., 75 ff. und Taf. XVIII–XXII. Eine Faksimile-Edition des Codex mit Einleitung und Inhaltsverzeichnis wurde im Auftrage des sowjetischen Kulturministeriums von M. V. Bražnikov 1955 in Leningrad veröffentlicht.

⁷ S. MdO III, 13 ff., 24.

in vier altrussischen Sticherarien des 12.—13. Jahrhunderts vor⁸. Diese Handschriften sind zwar regulär in sematischer Notation aufgezeichnet, in bestimmten Stichera begegnen jedoch einzelne Kola in kondakarischer Neumierung. Das sematische Neumenbild tritt also hier stellenweise zugunsten des kondakarischen zurück, und diese Abwechslung der Notationen spiegelt nichts anderes als das Eindringen kürzerer melismatischer (genauer asmatischer) Partien in Kompositionen ausgeprägten sticherarischen Stils wider. Bezeichnenderweise läßt sich in der Textierung der kondakarisch neumierten Kola eine Besonderheit beobachten, die in unmißverständlicher Weise den Stil des Asmatikon kennzeichnet, nämlich wiederholte Vokalrepetition mit häufigerem Einschub wortfremder Vokalisationssilben. Nicht unerwähnt bleibe noch die Beobachtung, daß bei den betreffenden Stichera es sich um Kompositionen zu Ehren neuinaugurierter russischer Heiliger handelt.

Als recht merkwürdig sei schließlich noch die Neumierung eines Gesanges im *Lavrskij Kondakar*⁹, einer Handschrift des 12. Jahrhunderts in Kondakarien-Notation, angeführt. Die kondakarische Neumation der Hypakoe zum Fest des Erzengels Michael (fol. 19v/20), die in der Textierung alle Merkmale des asmatischen Stils trägt, geht hier in der vierten Textzeile unvermittelt in sematische Notation über, so als hätte der Schreiber aus irgendwelchem Grunde seine Vorlage gewechselt.

TERMINOLOGIE

Erweisen sich die altslavischen Notationen als an bestimmte Stilarten und Handschriftentypen gebunden, so ergibt sich folgerichtig die Frage nach der Korrektheit der gebräuchlichen Terminologie.

Gegen den in der russischen Forschung üblichen und auch im europäischen Schrifttum eingebürgerten Terminus „Kondakarien-Notation“ (*Kondakarnaja notacija*) ließe sich einwenden, daß er nicht ganz zutreffend ist, da die Handschriften, auf deren Notation er sich bezieht, wie bereits erwähnt, dem Typus des Asmatikon angehören.

Die Notation der altslavischen Heirmologien und Sticherarien wird sodann im russischen Schrifttum mit den Termini *znamennaja notacija*, auch *znamennoe pismo*, *krjukovoe pismo* oder *stolpovoje znanija* bezeichnet.

Ersterer Terminus wurde ins Deutsche von Oskar von Riesemann¹⁰ mit dem Ausdruck „sematische Notation“ wörtlich übersetzt. (*Znamennyj* bzw. *znamennaja* ist die vom Wort *Znanija* = Zeichen [Sema] abgeleitete Adjektivform.)

⁸ Codex Nr. 589 der Moskauer Synodal-Bibliothek (datiert: 1157); Codex Nr. 384 der Sophien-Bibliothek der ehemaligen Petersburger Geistlichen Akademie (zwischen 1158 und 1169); Codex Nr. 151 der ehemaligen Moskauer Synodal-Typographie (12. Jh.); Codex Nr. 74 der Bibliothek der Akademie der Wissenschaften zu Leningrad (beginnendes 13. Jh.); s. Metallov, a. a. O., Tafel XXV—XXVIII, XXXIII—XXXVI, XXXIX—XLII und LII—LIV, außerdem S. 79 f., 81, 83 und 86.

⁹ S. MdO III, 13 ff.

¹⁰ Die Notationen des alt-russischen Kirdtengesanges (Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, Beihefte, Zweite Folge, Heft VIII), Leipzig 1909, S. 9.

Die Bezeichnung *krjukovoe pismo* („Haken-Notation“) rührt von *Krjuk*, dem russischen Namen für das hakenartige Zeichen der Petaste her, einem Namen, der auf mehrere hakenförmige Neumen dieser Notationsart übertragen wurde.

Der in jüngeren Handschriften (vom 17. Jahrhundert an) gelegentlich auftretende Terminus *stolpovoje znamja* schließlich läßt sich im Deutschen etwa mit „Notation des Oktoechos“ wiedergeben (*Stolp* = Säule bedeutet den einmaligen Ablauf der acht Echoi in einer Achtwochenperiode).

Keiner der drei Termini läßt sich als besonders glücklich noch als präzise ansprechen, keiner wird dem Notationstyp gerecht und keiner hält einer kritischen Prüfung stand. Die Bezeichnung *stolpovoje znamja* ist deshalb unzutreffend, weil die Sticherarien nicht nur oktoechische Gesänge, sondern auch die Stichera des Kirchenjahres umfassen. Mit dem Terminus „sematische Notation“ läßt sich die Notation der Heimologien und Sticherarien von der „Kondakarien-Notation“ kaum abgrenzen, da auch diese über „Semata“ verfügt. Die Heranziehung des Ausdrucks *Krjuki-Notation* als Abgrenzung gegenüber der Kondakarien-Notation ließe sich immerhin erwägen, da letztere Neumenschrift die zwei ausgeprägtesten „Haken“ der *Krjuki-Notation*, nämlich die Petaste und das Ison nicht kennt. Indessen auch die Kondakarien-Notation ist an hakenförmigem Zeichen nicht gerade arm zu nennen, ganz abgesehen davon, daß im russischen Schrifttum der Terminus „*Krjuki-Notation*“ als Allgemeinbezeichnung für alle Arten linienloser russischer Neumenschrift verwendet wird.

In Anbetracht der terminologischen Not übernehmen wir den konventionellen Terminus „sematische Notation“, worunter wir im folgenden ausschließlich die Notation der vor der Reform des 14. Jahrhunderts entstandenen altslavischen Heimologien und Sticherarien verstehen.

VERHÄLTNIS DER NOTATIONEN

Die Existenz zweier verschiedener Neumenschriften zur Aufzeichnung von Gesängen verschiedener Gattung wirft etliche Fragen auf, auf die erst später eingegangen wird. Einstweilen sei nur konstatiert, daß die sematische Notation und die Kondakarien-Notation zwei selbständige Notationssysteme repräsentieren. Zwar ist beiden Notationen ein Grundstock an Zeichen gemein, sowohl im Neumenbestand als auch in der Anordnung der Semata bestehen zwischen ihnen jedoch grundsätzliche Unterschiede. Um hier zuerst nur auf die augenscheinlichen hinzuweisen: Der Kondakarien-Notation ist die Anordnung der Neumen in zwei Reihen eigen, wobei in der unteren Reihe die „kleinen Zeichen“ und in der oberen Reihe die „großen Zeichen“ stehen. Erstere sind Intervallzeichen und rhythmische Zeichen, letztere hingegen Symbole, durch die stereotype Tonfiguren fixiert und die Verhältnisse zwischen den kleinen Zeichen geregelt werden.

Demgegenüber sind in der sematischen Notation die Neumen, wenn man von den häufig auftretenden Thetas (s. Kap. X) absieht, in einer einzigen Reihe angeordnet, und zwar derart, daß kleine Zeichen und die spärlichen „großen Zeichen“ nebeneinanderstehen. Damit ist aber bereits ein zweiter augenfälliger Unterschied zwischen

den beiden Notationen angesprochen: Die sematische Notation kommt mit verhältnismäßig wenigen Grundzeichen aus und ist an „großen Zeichen“ ausgesprochen arm, während die Kondakarien-Notation als weitaus differenzierteres semeiographisches System über eine überraschend hohe Anzahl solcher „großer Zeichen“ verfügt, wie sie überhaupt in der Reichhaltigkeit ihres Neumenbestandes alle bisher bekannten Neumenschriften, sowohl die des Ostens als auch die des Westens, bei weitem überbietet.

Festgehalten sei noch, daß jede der beiden Notationen eigene Neumenverbindungen besitzt und daß die Zahl der gemeinsamen Zeichenkombinationen sehr gering ist. In der Regel treten die beiden Notationen gemeinsamen Grundzeichen in anderen Konstellationen auf. Zu erwähnen ist übrigens, daß die Notationen verschiedene Neumen zur Bezeichnung der Tonwiederholung verwenden.

„ADIASTEMATISCHER“ CHARAKTER

Augenscheinlich und besonders bemerkenswert ist die Ähnlichkeit der beiden altslavischen Notationen mit den beiden paläobyzantinischen Neumenschriften, der sogenannten Coislin- und der sogenannten Chartres-Notation. Die sematische Notation darf an die Seite der Coislin-Notation gestellt werden, während die Kondakarien-Notation in Parallele zur Chartres-Notation gesetzt werden mag. Es soll indessen nicht verschwiegen werden, daß sich die Ähnlichkeit zwischen sematischen und Coislin-Neumen als größer erweist als die zwischen kondakarischen und Chartres-Zeichen.

Wie die beiden paläobyzantinischen Neumenschriften, so ließen sich in gewisser Hinsicht auch die beiden altslavischen Semeiographien als „adiastematische“ Notationen ansprechen, insofern nämlich, als nicht alle ihre Intervallzeichen und Neumenkombinationen die Intervallverhältnisse exakt und präzise anzeigen, sondern viele nur die auf- oder absteigende Richtung der Melodie indizieren. In diesem Sinne ist diastematische Akribie der Aufzeichnungsweise erst eine Errungenschaft der mittelbyzantinischen Notation, im russischen Bereich viel später, erst im 17. Jahrhundert erreicht.

Die Begriffe „diastematisch“ und „adiastematisch“ müssen indessen auf die byzantinischen und altslavischen Notationssysteme behutsam angewandt werden, weil sie zuerst zur Klassifizierung lateinischer Neumenschriften herangezogen wurden, daher semasiologisch vorbelastet sind und Sachverhalte bezeichnen, für die Analogien aus dem byzantinischen Bereich gar nicht vorgebracht werden können.

Die Diastematie nahm nämlich im Westen ihren Ausgang bekanntlich von der Aufzeichnung der Neumen in verschiedenen Höhen zwecks Veranschaulichung des melodischen Ablaufs und hat zur Erfindung und zum Ausbau des Liniensystems geführt. Der Osten ist dagegen bis zur Erfindung oder auch Anwendung des Liniensystems niemals vorgestoßen, und das Prinzip der räumlichen Höhen- und Tiefenaufteilung der Neumen ist selbst der mittelbyzantinischen Notation, die ja eine diastematische Tonschrift darstellt, so gut wie unbekannt.

Davon abgesehen haben, wie angedeutet, bestimmte paläobyzantinische und (wie sich zeigen läßt) altslavische Neumenkombinationen eine ganz feste diastematische

Bedeutung oder erhalten eine solche durch den Kontext, nämlich durch die benachbarten Zeichen. Hinzu kommt, daß die paläobyzantinische und die altslawische Semeiographie sich nicht zuletzt durch ihren ausgeprägten stenographischen Charakter auszeichnen, während in den lateinischen Neumenschriften das stenographische Prinzip doch eher eine sekundäre Bedeutung gewonnen hat (s. Kap. XXVII). Die Existenz eines stenographischen Systems läßt aber die Forderung nach Präzisierung der diastematischen Bedeutung weniger stark hervortreten. Neumenschriften, wie die Kondakarien- oder Chartres-Notation, die über eine stattliche Anzahl „großer Zeichen“ verfügen, vermögen nämlich durch den Einsatz dieser gleichsam stenographisch ganze stereotype Tonformeln fixierenden Neumen empfindliche Mängel der Notation, die durch die diastematische Unschärfe bestimmter Intervallzeichen hervorgerufen sind, wenigstens bis zu einem gewissen Grade auszugleichen.

VERBREITUNG

Für die Erforschung der russischen Krjuki-Notationen und somit auch für die Erhellung der russischen Kirchenmusikgeschichte kommt der sematischen Notation eine weitaus größere Bedeutung als der Kondakarien-Notation zu. Nicht nur ist die Mehrheit der ältesten Handschriften in sematischer Neumierung aufgezeichnet, sondern bis ins 17. Jahrhundert hinein bleibt die sematische Notation, wenn auch tiefgreifend reformiert und gewandelt, gewissermaßen als offizielle Notation der russischen Kirche bestehen, und sie bildet darüber hinaus auch die Grundlage für die Ausbildung jüngerer, im 15. und 16. Jahrhundert aufgekommener Krjuki-Notationen. Sowohl die sogenannte *demestische Notation* als auch die *Putj-* und die *Kazań-Notation*, sie alle nehmen von der sematischen Notation ihren Ausgang.

Demgegenüber ist der Kondakarien-Notation eine ähnliche Ausbreitung versagt geblieben. Sie und mit ihr der Kondakarien-Gesang scheinen spätestens im 14. Jahrhundert außer Gebrauch gekommen zu sein; aus dem 14. Jahrhundert und aus späterer Zeit sind jedenfalls Handschriften in Kondakarien-Notation nicht mehr überliefert, und es erscheint fraglich, ob solche Codices es überhaupt gegeben hat. Die Gründe für das Verschwinden der Kondakarien-Notation sind unbekannt; historische Zeugnisse fehlen, so daß wir ausschließlich auf Vermutungen angewiesen sind. Metallovs und Riesemanns¹¹ Annahme, daß der Kondakarien-Gesang seiner Pomphaftigkeit (!) wegen den russischen Sängern „*innerlich wahrscheinlich von Anbeginn an fremd geblieben*“ und deshalb schon früh der Vergessenheit anheimgefallen sei, will nicht einleuchten.

Weitaus wahrscheinlicher ist die Annahme, daß das Verschwinden der Kondakarien-Notation mit einer Reformierung der Liturgie oder der Notation zusammenhängen muß, und alle Anzeichen in dieser Richtung weisen auf die Notationsreform des 14. Jahrhunderts hin, die — soweit bisher bekannt — die sematische Notation

¹¹ A. a. O., 30.

betraf und die Eliminierung von nahezu 40 Neumen und Neumenkombinationen wie die Einführung neuer Elemente gefordert hat¹². Worin diese Reform im einzelnen bestand, welche Gründe sie veranlaßt haben mögen und welche Ziele sie verfolgte, sind offene Fragen, deren Untersuchung den Rahmen der vorliegenden Arbeit bei weitem überschreiten würde und daher späteren Studien vorbehalten werden muß. Gewiß ist jedenfalls, daß eine beträchtliche Reihe sematischer Neumen in den Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts nicht mehr auftritt.

Daraus ließe sich folgern, daß die Reform höchstwahrscheinlich auf eine Vereinfachung und vielleicht Präzisierung der sematischen Notation abzielte, die, wie schon angedeutet, von Anfang an ein ökonomisches und sicherlich auch leicht erlernbares System darstellt, während das ebenso ingeniose wie komplizierte System der Kondakarien-Notation mit der Vielzahl seiner Grundzeichen und dem unerschöpflichen Reichtum ihrer Kombinationen an die Sänger höchste Anforderungen gestellt haben dürfte. Daß es sich nicht hat durchsetzen können, läßt sich leicht begreifen.

b. Methodische Erwägungen

„REGRESSIVE“ UND „KOMPARATIVE“ METHODE

Seit über achtzig Jahren gilt die Entschlüsselung der altslawischen bzw. altrussischen sematischen Notation als Hauptaufgabe und Ziel der Forschung auf dem Gebiet der russischen Kirchenmusikgeschichte. Während die Frage nach der Entzifferung der Kondakarien-Notation bis vor kurzem nicht einmal tatkräftig angegriffen, geschweige denn vorangetrieben worden war, weil die internationale Forschung ihr völlig ratlos gegenüberstand, hat die sematische Notation den Gegenstand zahlreicher verschiedenartiger Untersuchungen gebildet. Daß dennoch das Problem der Entschlüsselung dieses Notationssystems bislang ungelöst geblieben ist, liegt teils an der Unergiebigkeit des methodischen Ansatzes, teils an dem Mangel bestimmter, unentbehrlicher Voraussetzungen, die nicht erfüllt oder geschaffen waren, grobenteils aber auch an der Beschaffenheit des Problems selbst, das einen Komplex höchst verwickelter Fragen darstellt.

Überragende Bedeutung gewinnt zunächst die Frage nach der Methodik der Untersuchungen. Zwei Methoden sind es vor allem, die bisher in Erwägung gezogen bzw. bereits in kleinem Rahmen ausprobiert wurden. Sie hängen mit einander diametral entgegengesetzten Theorien über den Ursprung altslawischer Musik zusammen, in dem Sinne, daß sie diesen Theorien entspringen oder auch umgekehrt sie fördern. Der Kürze halber seien die beiden Methoden die „regressive“ und die „komparativ-progressive“ genannt.

Erstere Methode geht von der lesbaren reformierten russischen Notation des 17. Jahrhunderts aus, die mit Hilfe der Šajdurowschen Zinnober-Merkbuchstaben nach

¹² S. Riesemann, a. a. O., 37 f.

Art der mittelalterlichen lateinischen Buchstabennotationen die Tonhöhe eindeutig fixiert, und zielt darauf ab, stufenweise zu den älteren Notationsphasen rückwärtsschreitend, deren gegenseitiges Verhältnis festzulegen, die orthographischen Regeln der einzelnen Notationstypen herauszuarbeiten, den Bedeutungswandel der Zeichen zu bestimmen und damit letzten Endes auch den Schlüssel zur Entzifferung der sematischen Neumen zu finden.

Dieses Ziel kann mit Hilfe der regressiven Methode nur dann mit Sicherheit erreicht werden, wenn zwei Annahmen, die stillschweigend für erwiesen gehalten werden, sich tatsächlich als zutreffend bestätigen sollten, nämlich erstens, daß die russische Kirchenmusik sich vom 11. bis 17. Jahrhundert gar nicht oder nur unerheblich gewandelt hat, zweitens, daß die Umwandlungen, denen die sematische Notation unterworfen war, keine tiefgreifenden gewesen sind.

Indessen ist keine der beiden Annahmen bisher bewiesen worden, vielmehr sprechen die bisherigen Studien und Beobachtungen gegen sie. Mögen bestimmte Gesänge durch die Jahrhunderte hindurch im wesentlichen unverändert geblieben sein (in dieser Hinsicht hat Dmitrij V. Razumovskij¹³ manchen Nachweis erbracht), so genügt doch schon ein selbst oberflächlicher Vergleich etwa der Heirmen in den ältesten Novgoroder Heirmologien-Fragmenten (12. Jahrhundert) mit den korrespondierenden Gesängen in der wohlbekannten Breslauer Handschrift Msc. slav. 5 (17. Jahrhundert)¹⁴, um festzustellen, daß in den meisten Fällen nicht nur grundverschiedene Neumierungen, sondern auch ganz verschiedene Melodien vorliegen. Was sodann die Umwandlungen der sematischen Notation angeht, so sei noch einmal bloß auf die Reform des 14. Jahrhunderts hingewiesen, in deren Folge etwa 40 Neumen aus dem Zeichenbestand ausgemerzt worden sind.

Faßt man diese knapp formulierten Beobachtungen und Überlegungen zusammen, so erscheint es zumindest fraglich, ob die Anwendung der regressiven Methode zu gesicherten Ergebnissen führen kann. Andererseits soll gebührend hervorgehoben werden, daß die dieser Methode zugrundeliegende theoretische Konzeption sich durch eine bemerkenswerte Konsequenz auszeichnet. Ausschlaggebend für sie ist nämlich die Auffassung von der originalslavischen bzw. russischen Provenienz altslavischer bzw. russischer Kirchenmusik und die damit zusammenhängende Ablehnung der Theorie vom byzantinischen Ursprung oder auch Einfluß. Sind aber die in sematischer Notation aufgezeichnete Musik und — um noch einen letzten Schritt in dieser Richtung zu vollziehen — auch die Notation selbst slavische bzw. russische Erfindungen, so ergeben sich daraus folgerichtig die Forderung nach einer autarken Methode und der Ausschluß der byzantinischen Kirchenmusik.

Bezeichnenderweise ist — soweit wir sehen — Stepan Vassiljevič Smolenskij (1848 bis 1909) der Urheber der regressiven Methode gewesen, ein Forscher, der nicht nur die naive These vom originalrussischen Ursprung des für volkstümlich erklärten alt-

¹³ *Церковное пѣніе в Россіи*, 3 Bände, Moskau 1867–1869.

¹⁴ Eine diplomatisch getreue Ausgabe dieser Quellen besorgte Erwin Koschmieder; s. S. 62 und Anm. 19.

russischen Kirchengesanges verfocht, sondern auch dazu übergang, die russische Provenienz der byzantinischen Neumenschrift zu proklamieren¹⁵.

Nachzutragen ist noch, daß die Anwendung der regressiven Methode bisher keine nennenswerten Ergebnisse gezeitigt hat. In seinem Bemühen, die adiastematische Krjuki-Notation rückwärtsschreitend zu entziffern, stieß Smolenskij nur bis ins 16. Jahrhundert vor; den unsicheren Boden, den die Notationen der früheren Jahrhunderte bieten, wagte er nicht zu betreten. Auch Johann von Gardner¹⁶, der sich offensichtlich an Smolenskij anschließt und neuerdings unter Anwendung der regressiven Methode sich um die Entzifferung der Notation des 15. und 16. Jahrhunderts bemüht, weist nachdrücklich darauf hin, daß die Sicherheit, mit der einzelne Neumen dieser Notation sich transkribieren lassen, desto geringer wird, „je älter die betreffenden Quellen sind“.

Weitaus bedeutendere und vor allem verheißungsvollere Ergebnisse hat in den vergangenen 60 Jahren die Anwendung der „komparativen“ Methode hervorgebracht, womit das Verfahren bezeichnet sei, korrespondierende altslavische und byzantinische Gesänge und Neumen miteinander zu vergleichen, in der Hoffnung, auf diese Weise den Schlüssel zur Entzifferung der sematisch aufgezeichneten Gesänge zu finden. Um 1858, nachdem einige Spezimina aus dem griechischen Heirmologion Esphigmenu 54, einer Handschrift des 11. Jahrhunderts in archaischer Coislin-Notation, in Rußland bekannt geworden waren, ist die auffallend große Ähnlichkeit der sematischen Notation mit der paläobyzantinischen Neumenschrift den meisten russischen Gelehrten nicht entgangen. Sie wurde indessen unterschiedlich interpretiert.

Hatte Razumovskij schon 1869 anhand der genannten Spezimina die Hypothese vom byzantinischen Ursprung der sematischen Notation ausgesprochen, so erklärte 1888 Smolenskij das Heirmologion als die griechische Übersetzung einer ursprünglich slavischen Handschrift, während Metallov den Entstehungsort des Codex im griechischen Syrien suchte und mit dem Hinweis auch auf diese Handschrift seine Theorie über den gemeinsamen griechischen Ursprung der altslavischen und byzantinischen semeiographischen Systeme untermauern zu können glaubte.

So kurios einige dieser Auffassungen in heutiger Sicht auch erscheinen mögen, sie wollen doch aus der Situation, in der sich die ältere russische Forschung zu Beginn des 20. Jahrhunderts befand, verstanden werden: Das ungemein reiche griechische Handschriftenmaterial war den russischen Gelehrten bis auf wenige Spezimina und Fragmente weitgehend unbekannt, die Erforschung der byzantinischen Notationssysteme lag noch in den Anfängen, und — was vor allem ins Gewicht fallen dürfte — die archaische Coislin-Notation des Esphigmenischen Heirmologions unterscheidet sich ja wesentlich von der in Rußland teilweise bekanntgewordenen byzantinischen Notation des 12. bis 13. Jahrhunderts, was unter anderem der Metallovschen Theorie über den gemeinsamen graeco-syrischen Ursprung Vorschub leisten mußte.

¹⁵ Vgl. Riesemann, a. a. O., 4f. und 35.

¹⁶ Das Cento-Prinzip der Tropierung und seine Bedeutung für die Entzifferung der altrussischen linienlosen Notationen, MdO I (1962), 106—121, Zitat S. 107.

Unter diesen Umständen wird die Skepsis der älteren russischen Forschung gegenüber der Frage nach dem byzantinischen Ursprung begreiflich, und selbst seltsame Auffassungen, wie jene, die besagt, daß aus der Ähnlichkeit oder Identität sematischer und altbyzantinischer Neumen keineswegs auf die Identität korrespondierender Melodien geschlossen werden dürfte, da die entlehnten slavischen Semata in anderer, von ihrem ursprünglichen Sinne abweichender Bedeutung verwandt worden sein mögen, erscheinen nicht absurd. (Daß letztere Auffassung noch im jüngsten Schrifttum gelegentlich durchklingt, erscheint allerdings in Anbetracht der inzwischen auf den Gebieten der musikalischen Byzantinistik und Slavistik gewonnenen Ergebnisse fürwahr unbegreiflich.)

c. Stand der Forschung

Einen Wendepunkt in der Geschichte der Erforschung des altslavischen Kirchengesanges haben die bedeutenden Arbeiten Antonij Viktorovič Preobraženskij (1870 bis 1929)¹⁷ herbeigeführt. Diesem Gelehrten war es vorbehalten, durch die erstmalige Anwendung der komparativen Methode, die auf allerlei Abwege geratene Forschung in die richtige Bahn zu lenken.

Preobraženskij, der im Sommer 1906 zusammen mit Smolenskij an der Expedition der russischen „Gesellschaft von Liebhabern alter Schrift- und Kunstdenkmäler“ zum Berg Athos und in die Bibliotheken außerhalb Rußlands teilgenommen hatte, um Material für komparative Studien zu sammeln, verglich zahlreiche korrespondierende altslavische und paläobyzantinische Gesänge hinsichtlich ihrer Neumierung (so vor allem eine Reihe von Stichera nach verschiedenen altslavischen Quellen und nach dem Codex Vindobonensis theol. graecus 136, einer Handschrift in Coislin-Notation), konstatierte nicht nur eine bemerkenswerte „Ähnlichkeit“ in der formalen Struktur der Gesänge, sondern auch eine weitgehende Übereinstimmung ganzer Neumenfolgen in beiden Notationen und formulierte bereits 1907 in einem 1909 erschienenen Referat zwei miteinander zusammenhängende Thesen von fundamentaler Bedeutung, nämlich erstens daß die sematische Notation nichts anderes als die griechische Neumenschrift sei, die mittels bestimmter Veränderungen den kirchenslavischen Texten angepaßt worden war, zweitens daß die Slaven die byzantinische Notation übernommen hätten, um byzantinische Kantilenen und nicht irgendwelche selbständigen und originellen Melodien aufzuzeichnen.

¹⁷ *Očerki istorii cerkovnago pëniija v Rossii*, St. Petersburg 1910; *Kul'tovaja muzyka v Rossii*, Leningrad 1924; *Greko-russkie pëvčie paralleli XII—XIII vëka* in: *De musica, Vremennik otdela teorii i istorii muzyki*, Leningrad 1926, S. 60—76. Über die frühen Forschungen Preobraženskij berichtet Oskar von Rieseemann, *Zur Frage der Entzifferung altbyzantinischer Neumen*, Riemann-Festschrift, Leipzig 1909, 189—199. — Für die Geschichte der Forschung erscheint es nicht unwesentlich hier festzuhalten, daß V. Jagić (*Archiv für slavische Philologie*, Band VIII, S. 659 f.) bereits 1885 korrespondierende Stichera in sematischer und byzantinischer Notation verglich, dabei „in der Notenbezeichnung Verschiedenheiten“ feststellte, und dennoch meinte, die „Gleichheit der Melodie“ schiene ihm „überall durchzuschimmern“.

Zwei weitere Thesen ergaben sich aus der Untersuchung der Abweichungen zwischen den Neumierungen. Von der Beobachtung ausgehend, daß die Übereinstimmung des Neumenbildes in korrespondierenden altslavischen und altbyzantinischen Gesängen nicht durchgehend verläuft, sondern stellenweise durchbrochen ist, befaßte sich Preobraženskij mit der Frage nach der Adaptierung und stellte dabei fest, daß den kirchenslavischen Übersetzern nicht immer gelungen ist, Silbenzahl und Akzente der griechischen Originaltexte beizubehalten, ferner daß überzählige Silben der kirchenslavischen Übersetzung meist mit dem für den Rezitationston üblichen Zeichen Stopica (dem slavischen Äquivalent des Ison, des byzantinischen Tonwiederholungszeichens) versehen sind.

Auf diese und weitere Beobachtungen stützen sich dann die Thesen, daß drittens die griechischen Originaltexte den kirchenslavischen Übersetzungen nicht ohne einige rhythmische und melodische Veränderungen angepaßt werden konnten, durch die jedoch das Wesen der Kantilenen nicht angetastet wurde, viertens schließlich, daß die Erscheinung der „Chomonie“ als eine Folge der durch die Adaptierung notwendig gewordenen Akzentverschiebungen anzusehen ist.

Mit diesen bahnbrechenden Untersuchungen hatte zwar Preobraženskij der Forschung den Weg zur Lösung des Problems geebnet, ohne jedoch zu einer Entzifferung der sematischen Notation selbst vorstoßen zu können. Dazu reichen nämlich vergleichende Untersuchungen korrespondierender altslavischer und altbyzantinischer Gesänge und Neumierungen allein nicht aus. Es bedarf vielmehr noch der Erfüllung mehrerer Voraussetzungen, deren allererste die Heranziehung korrespondierender mittelbyzantinischer Quellen ist.

Da die sematische Notation, wie angeführt, eine „adiastematische“ Neumenschrift repräsentiert, genügt für den Versuch einer Entzifferung allein die Konfrontation mit den — ebenfalls „adiastematischen“ — paläobyzantinischen Notationen keineswegs, sondern es gebietet sich noch die Kontrolle mit Hilfe einer mittelbyzantinischen, d. h. „diastematischen“ Aufzeichnung (wobei noch zuerst geprüft werden muß, ob die paläobyzantinischen und die mittelbyzantinischen Neumierungen wenigstens im wesentlichen dieselbe Melodie wiedergeben). Der Vergleich muß demnach von der lesbaren mittelbyzantinischen Version ausgehen und erst über die paläobyzantinische „Zwischenstufe“ die altslavische Version erreichen. Das ist nicht nur die bequemste, sondern auch die sicherste Verfahrensweise.

Diese Erkenntnisse sind indessen erst vor knapp vierzig Jahren möglich geworden und mußten den älteren russischen Gelehrten versagt bleiben. Nur der Kuriosität halber sei daher Riesemanns¹⁸ Vorschlag zur Entzifferung der altbyzantinischen Neumen angeführt. Im Anschluß an die Preobraženskij'schen Forschungsergebnisse hielt er es für denkbar, von den mittlerrussischen Krjuki-Notationen des 14. bis 15. Jahrhunderts ausgehend, die altrussischen sematischen Neumierungen zu entziffern und auf diese

¹⁸ Zur Frage der Entzifferung, a. a. O., 191 f., 199.

Weise „eine völlig sichere Handhabe zur Entzifferung der frühbyzantinischen Notierungen“ zu gewinnen.

Die Bedeutung der Preobraženskijischen Untersuchungen und der hohe Wert der komparativen Methode sind in der Zeitspanne zwischen den beiden Weltkriegen von der Wissenschaft kaum richtig erkannt worden. Nicht zuletzt deshalb ist die Erforschung der altslavischen Kirchenmusik während der Zeit kaum tatkräftig vorangetrieben worden. Beachtliche Fortschritte in dieser Richtung sind erst in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg zu verzeichnen. Durch das komparative Studium korrespondierender byzantinischer und altslavischer Gesänge sind mehrere Forscher, zum Teil in unmittelbarer Anlehnung an Preobraženskij, zu wichtigen Ergebnissen gekommen, wenn auch ein Schlüssel zur Entzifferung der sematischen Notation nicht gefunden werden konnte.

Wegen ihres Wertes für vergleichende Untersuchungen sei hier die von Erwin Koschmieder¹⁹ vorgelegte Ausgabe der Novgoroder-Heirmologienfragmente (12. Jahrhundert) an erster Stelle genannt. In dieser Edition sind die altslavischen Heirmen nach diesen beiden ältesten erhaltenen Fragmenten und dem Heirmologium chiliandaricum 308 mit zwei Paralleltexten wiedergegeben, einem paläobyzantinischen nach dem Codex Coislin 220 und einem „neurussischen“ in der Version des Breslauer Codex Msc. slav. 5, einer „Chomonie“-Handschrift des 17. Jahrhunderts in (dank der Šajdurovschen Zinnobermerkmale) eindeutig lesbarer Krjuki-Notation, deren Neumen in moderne Notenschrift transkribiert sind. Auf diese Weise sind zum erstenmal in größerem Umfang Vergleiche der Gesänge möglich geworden. Begleitet wird der Hauptband dieser Ausgabe von zwei weiteren Bänden, die eine ausführliche Einleitung und ein slavisch-griechisches Wörterverzeichnis nebst drei nützlichen Indices der Initien enthalten. In der Einleitung werden vor allem die Struktur der Heirmologien untersucht und die einzelnen Handschriften eingehender beschrieben, wobei das Interesse des Verfassers sich auf den sprachwissenschaftlich-philologischen Aspekt konzentriert. Die Probleme der Notation werden dagegen nicht behandelt, noch wurde eine Transkription der sematisch aufgezeichneten altslavischen Heirmen versucht, da Koschmieder die hierzu unerläßlichen Voraussetzungen für noch nicht geschaffen hielt.

Weitgehend auf der Basis komparativer Methode ist auch Frau R. Palikarova Verdeils²⁰ 1948 von der Pariser Universität angenommene Dissertation aufgebaut, eine Arbeit, die nicht nur den Versuch einer systematischen Darstellung und Auswertung des damaligen Wissens auf dem Gebiet der altslavischen Kirchenmusik darstellt, sondern darüber hinaus eine Reihe origineller Beiträge bringt. Bemerkenswert sind zunächst die großenteils durch Neuartigkeit gekennzeichneten Thesen und Hypothesen der Verfasserin. Danach hätten die Bulgaren bereits im 9. Jahrhundert die archaischen

¹⁹ Die ältesten Novgoroder Heirmologien-Fragmente, München 1952–1958 (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, N.F., H. 35, 37 und 45).

²⁰ *La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes (du XI^e au XIV^e siècle)*, Kopenhagen 1953 (MMB, Subsidia III).

paläobyzantinischen Notationen, nämlich die Kontakarien-Notation und die spezielle „paläobyzantinische“ (lies: sematische) Notation übernommen und sie um die Jahrtausendwende an die Russen weitergegeben. Die Russen hätten dann an den beiden Notationssystemen bis zum 13. bzw. 17. Jahrhundert festgehalten, während in Byzanz die Kontakarien-Notation modifiziert und gegen Ende des 10. Jahrhunderts aufgegeben und die „paläobyzantinische“ Notation vervollkommenet und von der mittelbyzantinischen Notation abgelöst wurde. Die Übersetzungen der griechischen Gesangbücher und die Adaptierung der kirchenslavischen Texte an die Originalmelodien seien schließlich von den Slavenaposteln Kyrill und Method selbst sowie von ihren Schülern vermutlich in der Zeit zwischen 855 und 916 vorgenommen worden.

So zwanglos sich auch diese Thesen zu einem geschlossenen Ganzen zusammenfügen, sie bedeuten doch eine Vereinfachung des komplizierten Sachverhalts, lassen eine Reihe wichtiger Fragen offen und erweisen sich, wie im Laufe der vorliegenden Untersuchung deutlich wird, zumindest als stark korrekturbedürftig. Es muß indessen berücksichtigt werden, daß Frau Verdeil sich mit einem sehr beschränkten Handschriftenmaterial begnügen mußte (sie arbeitete fast ausschließlich mit den veröffentlichten Spezimina), weshalb es ihr wohl auch nicht gelungen ist, zu einem wirklich aufschlußreichen Vergleich der Gesänge und Neumierungen zu kommen. Verdeils wenig ergiebige Parallelsetzungen einiger slavischer und byzantinischer Heirmen und Stichera zeigten neben der unverkennbaren Ähnlichkeit der Neumierungen auch erhebliche Divergenzen, welche die Verfasserin entweder als Schreibfehler der slavischen Kopisten oder mit der Annahme einer von den erhaltenen griechischen Quellen abweichenden, verlorengegangenen byzantinischen Vorlage erklären zu können glaubte. Es will scheinen, als hätten gerade diese Divergenzen Frau Verdeil veranlaßt, ihre Hoffnungen auf die Entzifferung der sematischen Notation seltsamerweise in die regressive Methode zu setzen.

Zwei Beiträge Carsten Høegs²¹ zur altslavischen Kirchenmusik müssen hier wegen ihres methodischen Ansatzes angeführt werden. Im ersten Beitrag wird anhand eines nach vier Handschriften (zwei paläobyzantinischen, einer mittelbyzantinischen und einer altslavischen) in Parallelsetzung wiedergegebenen Heirmos zunächst konstatiert, daß in diesem Beispiel die griechischen Versionen und die slavische Fassung im wesentlichen übereinstimmen. Høegs Interesse beanspruchen indessen die offensichtlichen Divergenzen, die er mit drei Annahmen zu deuten versucht; entweder repräsentiere die altslavische Handschrift No, das erste der beiden Novgoroder Fragmente, einen griechischen Notationsstil, der sich von dem des herangezogenen Codex Ivron 470 (12. Jahrhundert) unterscheidet, oder die griechische Quelle, die als Vorlage für die slavische Version gedient hat, habe sich nicht erhalten, oder — wozu er am meisten neigt — die Novgoroder Fragmente repräsentieren eine eigene slavische Tradition, und

²¹ *The Oldest Slavonic Tradition of Byzantine Music*, Proceedings of the British Academy, 1953, 37—66, vier Tafeln; *Ein Budi altrussischer Kirchengesänge*, Zeitschrift für slavische Philologie, XXV (1956), 261—84.

zwar ein eher spätes Stadium. Erwähnenswert sind noch die auf linguistischen Beobachtungen gestützten, recht sonderbaren Annahmen, daß die kirchenslavischen Übersetzungen erst im 12. Jahrhundert angefertigt wurden oder daß sie eine gänzliche Umbildung älterer Übersetzungen und Vertonungen darstellen.

In seinem zweiten Beitrag, der eine eingehende Besprechung der Koschmiederschen Edition bringt, geht dann Høeg zwar von der Überzeugung aus, daß eine Entzifferung der sematischen Notation und somit auch eine präzise Transkription der slavischen Gesänge infolge des adiastematischen Wesens des Notationssystems unmöglich ist, bemüht sich aber, anhand der Koschmiederschen Heirmologien-Ausgabe durch eine Untersuchung der Schlußkadenzen des III. plagalen Echos das Verhältnis der drei Traditionszweige näher zu bestimmen. Es werden in den byzantinischen Gesängen zwei stereotype Kadenzformen festgehalten, denen drei (!) ebenfalls stereotype sematische Neumenfolgen entsprechen. In der Überlieferung dieser Kadenzformen stimmen byzantinische und slavische Version so weitgehend überein, daß die Annahme, die sematische Neumenfolge gäbe wenigstens im Falle der ersten Kadenzformen die Tonfolge der byzantinischen Version wieder, für wahrscheinlich erachtet wird. Einen Beweis für diese Vermutung hat allerdings Høeg nicht erbringen können, nicht zuletzt deshalb, weil er bis zum Vergleich der einzelnen Neumen selbst nicht vorgestoßen ist.

Der komparativen Methode im allgemeinen und der Verfahrensweise vergleichenden Studiums korrespondierender Tonformeln im besonderen bedient sich auch der amerikanische Forscher Miloš Velimirović²², der mit seiner Harvard Dissertation eine umfassende Monographie über das altslavische Heirmologion vorgelegt hat. Das Kernstück dieser Arbeit, der komparative Neumentafeln etlicher Heirmen des 1. Echos nach drei slavischen und zwölf byzantinischen Quellen eine solide Grundlage gewähren, bildet die Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten einer Transkription der altslavischen Heirmenmelodien. Sie führt zu der Erkenntnis, daß dieses Ziel weder durch das Studium der sematischen Notation allein noch durch die Erforschung der großformalen Struktur der Gesänge erreicht werden könne, sondern am ehesten durch eine Untersuchung korrespondierender Tonformeln. Aus dem Studium der sematischen Notation ergebe sich nämlich zwar eindeutig der Schluß, daß sie entschieden byzantinischer Provenienz sei und ein frühes Stadium der Coislin-Notation repräsentiere; positive Ergebnisse hinsichtlich einer Transkription der Gesänge lassen sich jedoch aus diesem Studium allein nicht gewinnen, weil die sematischen Neumen keine präzise diastematische Bedeutung besitzen und ein Schlüssel zu ihrer Entzifferung bisher nicht gefunden werden konnte. Auch die Untersuchung des großformalen Aufbaues byzantinischer und altslavischer Heirmen und selbst die Konstatierung ähnlichen oder gar identischen Aufbaues reiche für einen solchen Transkriptionsversuch nicht aus. Erst die Untersuchung der Tonformeln ermögliche eine partielle Transkription. Tritt eine bestimmte Formel in griechischen und slavischen Gesängen häufig und beständig an korrespondierenden Stellen auf, so erschiene es angesichts der hohen Anzahl der

²² *Byzantine Elements in Early Slavic Chant*, 2 Bände, Kopenhagen 1960 (MMB, Subsilia IV).

Reichtum an Zusatzzeichen. Die Codices Lavra Γ. 67 und Sinaiticus graecus 1219, zwei Sticherarien, stellen in dieser Hinsicht einen Höhepunkt der Entwicklung dar.

Ist die Tendenz der zunehmenden Differenzierung für die Entwicklung beider paläobyzantinischer semeiographischer Systeme kennzeichnend und läßt sich im Laufe der Zeit eine immer weiter fortschreitende Vertiefung der zwischen ihnen bestehenden Unterschiede nicht verkennen, so mag daraus geschlossen werden, daß die Chartres- und die Coislin-Notation auf eine gemeinsame, nicht mehr greifbare Urnotation zurückgehen. Die Entwicklung der beiden Notationssysteme läuft im 10. und noch in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts parallel. Dann, um die Mitte des 11. Jahrhunderts etwa, tritt die Chartres-Notation aus dem Feld und überläßt der Coislin-Notation die Alleinherrschaft. Diese wird um 1170 von der mittelbyzantinischen Notation, deren Vorläufer sie ist, abgelöst. Mit der Ausbildung des mittelbyzantinischen Systems geht die Periode der „adiastematischen“ Neumenschriften zu Ende.

b. Stand der Forschung

DIE BISHERIGEN UNTERSUCHUNGEN ÜBER DIE COISLIN-NOTATION

Große Verdienste um die Erforschung der paläobyzantinischen Neumenschriften hat sich vor allem der britische Forscher H. J. W. Tillyard²⁴ erworben. In zahlreichen Schriften hat er die schwierige Materie zu einem großen Teil erstmals gesichtet und systematisch geordnet, darüber hinaus die Voraussetzungen für das rechte Verständnis der Probleme geschaffen und eine Reihe verbindlicher Grundsätze aufgestellt, die als Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen dienen können.

Etliche dieser Grundsätze konnten nicht zuletzt durch die Auseinandersetzung mit den kühnen Theorien Hugo Riemanns²⁵ aufgedeckt werden, dessen Beiträge zur byzantinischen Semeiographie in Einzelheiten viele treffliche Beobachtungen enthalten, in grundsätzlichen Dingen aber häufig von falschen Prämissen ausgehen. Während Riemann, irregeführt von den von ihm überbewerteten Veränderungen, denen die byzantinische Neumenschrift vom 10.—11. bis zum 14.—15. Jahrhundert unterworfen war, die These vertrat, daß sich die Melodien im Laufe der Jahrhunderte gewandelt hätten, ja, daß die späteren Melodien Neukompositionen darstellten, konnte Tillyard durch gründliche Vergleiche einzelner paläobyzantinischer und mittelbyzantinischer Aufzeichnungen zahlreicher Gesänge und angesichts der unverkennbar großen Ähnlichkeit der Neumierungen zunächst axiomatisch den Grundsatz formulieren, daß sie wenigstens im wesentlichen dieselben Melodien wiedergeben.

Dieser schon 1921 gewissermaßen als rocher de bronze stabilisierte Satz steht seitdem unentwegt am Anfang jeder ernsthaften Forschung über paläobyzantinische Nota-

²⁴ *The Problem of Byzantine Neumes*, The Journal of Hellenic Studies XLI (1921), 29—49; *Byzantine Neumes: The Coislin Notation*, BZ XXXVII (1937), 345—358; *The Stages of Early Byzantine Musical Notation*, BZ XLV (1952), 29—42; *Byzantine Music about A. D. 1100*, MQ XXXIX (1953), 223—231.

²⁵ *Die byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jahrhundert*, Leipzig 1909, 35, 44, 54 ff., 78.

tion und bedeutet folgerichtig, daß die Heranziehung dechiffrierbarer mittelbyzantinischer Gesänge als Wegweiser und Kontrolle für die Entzifferung paläobyzantinischer Versionen durchaus legitim ist.

In enger Beziehung zu diesem ersten Grundsatz steht noch ein zweiter, der besagt, daß, wie im Falle der lateinischen und russischen Tonschriften, so auch innerhalb der Geschichte der byzantinischen Semeiographie der Wandel von den adiastematischen Neumen zur diastematischen Notation die natürliche Ordnung der musikalischen Entwicklung bilde. Dieser Satz mußte hier vor allem deshalb angeführt werden, weil Riemann die vom heutigen Standpunkt gesehen recht kuriose Ansicht vertreten hatte, daß die „byzantinische Notenschrift“ im Gegensatz zu der ursprünglich adiastematischen lateinischen Neumenschrift „von Haus aus in ihrem Kerne gerade durchaus eine Intervallschrift“ sei und daß die paläobyzantinischen Notationen „selbst direkt dechiffrierbar und bezüglich aller Einzelschritte viel bestimmter“ seien als die großen Hypostasen der spätbyzantinischen Notation²⁶. (!) Es darf indessen nicht verschwiegen werden, daß zu Beginn unseres Jahrhunderts Riemann mit dieser Auffassung keineswegs allein stand. Auch Amédée Gastoué²⁷ und Tillyard versuchten ebenfalls, die paläobyzantinischen Neumierungen ohne die Heranziehung paralleler mittelbyzantinischer Versionen zu transkribieren.

Hingewiesen werden muß noch schließlich auf einen dritten Grundsatz Tillyards. Er wurde erst 1953 formuliert, bezieht sich auf die archaischen Neumen und besagt, daß sie keineswegs bloß als eine „*notation oratoire*“ aufzufassen seien, sondern daß sie über ihren rhythmischen und dynamischen Wert hinaus auch „*some melodic value*“²⁸ hätten. Auch dieser Grundsatz erweist sich als gültig, wie noch auszuführen sein wird.

Von den beiden ersten der genannten Grundsätze ausgehend, widmete Tillyard intensive Studien insbesondere der Coislin-Notation und vermochte einige Regeln über die Intervallzeichen aufzustellen, die ebenfalls durchaus Anspruch auf Gültigkeit erheben. Sie besagen erstens, daß die Intervallzeichen des mittelbyzantinischen Systems denen der Coislin-Notation entsprechen, mit dem Unterschied, daß letztere nur die Richtung der Melodie, aber nicht exakt den jeweiligen Intervallschritt anzeigen; zweitens daß die Zeichen für das Intervall der aufsteigenden Sekunde, sofern sie im mittelbyzantinischen System durch das Ison oder den Apostroph annulliert werden (Hypotaxis), in der Coislin-Notation eine rein dynamische Bedeutung besitzen können.

Die Formulierung einer dritten Regel über das Wesen der großen Hypostasen, die als rhythmische oder dynamische Hilfszeichen („*subsidiary signs*“) apostrophiert werden, ist allerdings zumindest stark korrekturbedürftig: Die großen Hypostasen, sofern von ihnen die Rede sein kann, haben nämlich in der Coislin-Notation wie in den archaischen Notationen keineswegs nur eine rhythmische Bedeutung, auch lassen sie sich nicht als bloße Vortragszeichen auffassen (wie im mittelbyzantinischen

²⁶ Ebenda, 33 ff.

²⁷ *Introduction à la paléographie musicale byzantine. Catalogue des manuscrits de musique byzantine de la Bibliothèque Nationale de Paris*, Paris 1907, 41–56.

²⁸ MQ XXXIX, 224.

Konkordanzen gerechtfertigt, mit Hilfe der sicher transkribierbaren mittelbyzantinischen Version auch die betreffende altslavische Tonformel wenigstens versuchsweise zu übertragen. Von diesem Leitsatz ausgehend, untersuchte Velimirović einige stereotype Formeln der Heirmen des I. Echos und stellte die Identität von zwei Initial- und vier Schlußformeln fest, wodurch — seiner Meinung nach — eine partielle Übertragung altslavischer Heirmen möglich geworden sei. Die vollständige Transkription der Gesänge bleibe dagegen infolge der adiastematischen slavischen Notation nach wie vor unmöglich.

4. Die paläobyzantinischen Neumenschriften

a. Grundzüge der Coislin- und der Chartres-Notation

Um das Verhältnis der beiden paläobyzantinischen Systeme, der Coislin- und der Chartres-Notation²³, hier vorerst nur zu umreißen, genügt es, die grundsätzlichen Unterschiede festzuhalten.

Zu erwähnen ist zunächst, daß beiden Systemen eine stattliche Anzahl von Neumen gemein ist; präziser formuliert: Der allergrößte Teil der Coislin-Neumen kehrt in Chartres-Aufzeichnungen wieder. Die Chartres-Notation weist aber (wie die Kondakarien-Notation) den bei weitem reicheren Neumenbestand auf. Sie verfügt über zahlreiche „große Zeichen“, die der Coislin-Notation (wie entsprechend der sematischen Notation) unbekannt sind. Die Chartres-Notation ist ein an „großen Zeichen“ reiches, die Coislin-Notation hingegen in dieser Hinsicht ein armes System. Zur Veranschaulichung des Verhältnisses zwischen den beiden Notationen mag vielleicht das Bild von zwei konzentrischen Kreisen herangezogen werden, wobei der Kreis mit dem größeren Radius den Bereich der Chartres-Notation darstellen würde.

²³ Unter dem Terminus Chartres-Notation verstehen wir im folgenden stets die eine der beiden paläobyzantinischen Neumenschriften, niemals die lateinische Notation des Codex Chartres 47 (Pal Mus XI). Die ehemals nach diesem Codex bezeichnete lateinische Notationsart ist, wie jüngere Forschungen (s. G. Benoit-Castelli et M. Huglo, *L'origine bretonne du graduel n° 47 de la bibliothèque de Chartres, Études gregoriennes I* [1954], 173–178) ergeben haben, aller Wahrscheinlichkeit nach in der Bretagne beheimatet und wird daher die „bretonische“ Neumenschrift genannt (s. Kap. XVIII).

Bereits hier müssen wir anmerken, daß die Termini „Coislin“- und „Chartres-Notation“ als Bezeichnungen der beiden paläobyzantinischen Systeme sich in der Forschung allgemein durchgesetzt haben, obwohl sie nicht gerade glücklich sind. Die Bezeichnung Coislin-Notation wurde 1921 von H. J. W. Tillyard (*The Problem of Byzantine Neumes, The Journal of Hellenic Studies*, XLI, 29–49) nach dem Codex Paris, Coislin 220 geprägt. Die Bezeichnung Chartres-Notation orientiert sich an der Notierungsweise des Fragments von Chartres Nr. 1754 und geht letzten Endes auf H. Riemann (*Die byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jahrhundert*, Leipzig 1909, S. 73–77) zurück. Die Termini rühren mithin von zwei paläobyzantinischen, in Frankreich aufbewahrten Handschriften her und wollen als Verständigungsbefehl aufgefaßt werden. Wenngleich die Gefahr einer Verwechslung mit der Nomenklatur lateinischer Neumenschriften kaum besteht, so darf man sich doch nicht darüber hinwegtäuschen, daß die beiden, rein konventionellen Termini nur provisorisch sein können.

Ein zweiter augenfälliger Unterschied zeigt sich dann in der Verwendung des Ison, des Tonwiederholungszeichens. Die Chartres-Notation bedient sich des sogenannten geraden Ison, eines strichähnlichen Zeichens, die Coislin-Notation hingegen des hakenförmigen Ison, das in der mittel-, spät- und metabyzantinischen Notation weiterlebt.

So empfindlich diese Unterschiede auch ins Gewicht fallen, sie erweisen sich doch als weniger tiefgreifend denn die zwischen der sematischen und der Kondakarien-Notation. Im Gegensatz zu diesen beiden slavischen Systemen fällt nämlich bei den byzantinischen die Anordnung der Zeichen in einer oder in zwei Reihen als wichtigstes Unterscheidungsmerkmal weg: Sowohl in der Chartres- als auch in der Coislin-Notation sind die Neumen in einer Reihe angeordnet. Darüber hinaus lehrt ein Vergleich der in den beiden paläobyzantinischen Neumierungen überlieferten Gesänge, daß, wenn man von den stenographischen „großen Chartres-Zeichen“ absieht, die in der Coislin-Notation in der Regel durch mehrere Intervallzeichen wiedergegeben und somit gewissermaßen ausgeschrieben werden, das Neumenbild in den beiden Aufzeichnungen weitgehend übereinstimmt.

In der ältesten Überlieferung byzantinischer Kirchenmusik treten die Chartres- und die Coislin-Notation etwa gleichzeitig auf. Beide Notationssysteme sind jedenfalls bereits in den ältesten erhaltenen, aus dem 10. Jahrhundert stammenden Quellen vertreten, und es fehlen eindeutige Anzeichen dafür, daß eines der beiden ein höheres Alter aufwiese. Eine eingehende Untersuchung der beiden Neumenschriften läßt erkennen, daß ihre Entfaltung sich in mehreren Stadien vollzieht.

Die exakte Beschreibung und präzise Unterscheidung der einzelnen Stadien ist eine wichtige Aufgabe der vorliegenden Arbeit geworden. Eine Zusammenfassung der diesbezüglichen Ergebnisse muß einem späteren Kapitel vorbehalten bleiben. Hier sei lediglich vorweggenommen, daß die zur Kennzeichnung der Systeme angeführten Unterschiede uneingeschränkt nur für die Stadien der vollen Ausbildung gelten. In den archaischen Stadien hingegen nimmt das Verhältnis der Notationen zueinander eine etwas andere Gestalt an. Reichtum bzw. Armut an „großen Zeichen“ ist als primäres Unterscheidungskriterium von allem Anfang an gegeben. Das zweite Kriterium, die Gestalt des Ison, scheidet indessen hier aus: Die ältesten Chartres- und Coislin-Quellen, so die Heirmologien Lavra B. 32, Patmiacus 55 und Esphigmenu 54, weisen überhaupt kein Ison auf. Insofern erscheinen also die Unterschiede in den archaischen Stadien weniger stark ausgeprägt. Ein gemeinsames Merkmal beider Notationen im archaischen Stadium liegt noch darin, daß Textsilben häufig unneumiert bleiben. Diese Eigentümlichkeit bewahren aber auch die meisten der jüngeren Chartres-Quellen.

Die Entwicklung der Notation von den frühen zu den späten Stadien läßt sich am besten an dem ständigen Zuwachs des Neumenbestandes verfolgen. Die archaischen Notationen kommen mit einer verhältnismäßig geringen Anzahl von Grundzeichen aus, die auch in Kombinationen auftreten. In den späteren Stadien steigt aber die Anzahl der Zeichen und vor allem ihrer Kombinationen auf das Doppelte, ja auf das Dreifache. Insbesondere die jüngeren Chartres-Handschriften überraschen durch ihren

System), vielmehr stellen sie stenographische Symbole dar, die stereotype Tonformeln fixieren und einen ganz festen diastematischen Wert besitzen, der sich aus dem neumatischen Kontext ablesen läßt.

Die Verwendung der Neumen und Neumenkombinationen in der mittelbyzantinischen und Coislin-Notation hat schließlich Tillyard an Hand einiger Tabellen exemplifiziert und gezeigt, daß häufig mit einem einzigen Coislin-Zeichen, wie beispielsweise dem Xeron Klasma, mehrere stereotype Formeln wiedergegeben werden, die im mittelbyzantinischen System durch das Zeichen selbst und außerdem durch zwei oder drei oder gar mehrere Intervallzeichen und rhythmische Zeichen „ausgeschrieben“ sind. Diese besondere Fähigkeit bestimmter Coislin-Neumen, namentlich der zusammengesetzten Zeichen, jeweils verschiedene stereotype Tonformeln zu fixieren, bietet einen sehr wesentlichen Aspekt für das Studium dieser Notation, den jedoch Tillyard nicht weiter verfolgt hat. Aus einer Systematik der Neumen nach diesem Gesichtspunkt wären bedeutende Ergebnisse zu erwarten.

Ansätze zu einer Untersuchung in dieser Richtung enthalten drei wertvolle Beiträge Padre Bartolomeo di Salvos²⁹. Besonders bemerkenswert an dem ersten Beitrag ist das offensichtliche Bemühen um eine „direkte“ Transkription der Coislin-Neumierungen, das heißt ohne Heranziehung korrespondierender mittelbyzantinischer Versionen. Es läßt sich indessen nicht leugnen, daß di Salvos Induktionen zwangsläufig seinen aus dem Studium der mittelbyzantinischen Gesänge gewonnenen Erfahrungen entspringen. So werden zwar im ersten Beitrag direkte Transkriptionsversuche unternommen, sie setzen aber die Kenntnis der korrespondierenden mittelbyzantinischen Version voraus oder zumindest die auf mittelbyzantinischen Quellen beruhende Kenntnis stereotyper Kadenzen, Incipits und der sogenannten „*neumi fissi*“, die alle di Salvo als wichtigste Anhaltspunkte für die Transkription dienen.

Unter dem Terminus „*neumi fissi*“ werden Neumen und Neumenkombinationen verstanden, die, in der Regel an bestimmten Stufen eines Echos, so beispielsweise an dem Grundton oder an der Quinte, wiederkehrend, gewissermaßen an bestimmte Stufen der Tonleiter gebunden sind, wobei ihre absolute Tonhöhe jeweils vom Echo abhängig ist. Vorwiegend unter dem Gesichtspunkt der „*neumi fissi*“ werden vier Neumen bzw. Neumenkombinationen an Hand des Codex Vindobonensis theol. graecus 136 einer gründlichen Untersuchung unterzogen, die darauf abzielt, unter Zählung aller in den Gesängen des ersten Echos vorkommenden Fälle die reguläre Position festzuhalten, welche diese Zeichen innerhalb des Neumenbildes einnehmen, und ihre verschiedenen melodischen Werte im Zusammenhang mit den längeren Tonformeln, im Rahmen derer sie auftreten, zu bestimmen. Dabei wird noch die Stellung des Zeichens innerhalb eines Kolons berücksichtigt, und die einzelnen Fälle werden je nach der Stellung des Zeichens am Anfang, in der Mitte oder am Ende des Kolons gesondert behandelt.

²⁹ *La notazione paleobizantina e la sua trascrizione*, Bollettino della Badia greca di Grottaferrata, IV (1950), 114–130; *I syndesmoi e i syndesmoi con il klasma nel modo I*, ebenda, V (1951), 92–110; *Il xeron-klasma e il kylisma nel modo I^o*, ebenda, V (1951), 220–235.

Den feinsinnigen Untersuchungen di Salvos liegen noch einige originelle Auffassungen und Bemerkungen zugrunde, von denen einige, an einem umfassenderen Material überprüft, bestätigt werden konnten, während andere sich nicht aufrechterhalten lassen. Zutreffend ist die Auffassung von der Ambiguität des Apostrophs. Sie besagt, daß der Apostroph, im mittelbyzantinischen System das Zeichen für das Intervall der absteigenden Sekunde, in der Coislin-Notation nicht nur die Bedeutung eines Hauptzeichens für die absteigende Bewegung überhaupt besitzt, sondern in bestimmten Fällen, die noch einer systematischen Untersuchung bedürfen, auch als aufsteigendes Zeichen eingesetzt wird. Tillyards³⁰ angestrengte Polemik gegen die Auffassung von der Existenz des apostrophus ascendens erweist sich als vergeblich. Ob allerdings angesichts bestimmter Fälle mit di Salvo geradezu von einer „Bedeutungsumkehrung“ („*inversione*“) der Zeichen gesprochen werden kann, erscheint fraglich.

Weniger glücklich erscheint das Postulat, sämtliche Neumen der Coislin-Notation, auch die zusammengesetzten, in Anbetracht der Funktionen, die sie innerhalb des Systems erfüllen, als einfache Zeichen aufzufassen. Eine solche Betrachtungsweise stünde zweifellos der rechten Deutung der Notation im Wege. Denn abgesehen davon, daß die säuberliche Scheidung der Coislin-Neumen in die beiden Klassen der einfachen und der zusammengesetzten Zeichen, wie sie schon in den frühesten byzantinischen Traktaten begegnet, zu den Grundgeboten der paläographischen Forschung gehört und überhaupt den Blick für die Erkenntnis der semeiographischen Entwicklung freimacht, auch die systematische Erfassung der einzelnen Elemente der Tonsprache des byzantinischen Choral, insbesondere die Untersuchung der Formeltechnik, setzt diese Scheidung voraus. Daß die zusammengesetzten Zeichen freilich keineswegs als bloße Häufung von Elementen, sondern als Einheiten verstanden werden sollen, ist keine Frage.

Das Verfahren, die Coislin-Neumen im Zusammenhang mit der Formeltechnik zu untersuchen, eignet sich vortrefflich für das Studium der Coislin- wie übrigens auch der Chartres-Notation und läßt die Hoffnung auf die Deutung der Neumen, die Erkenntnis ihrer Funktionen und selbst auf die „direkte“ Transkription der Gesänge als nicht unbegründet erscheinen. Hierzu sind aber umfangreiche und recht mühsame Untersuchungen erforderlich, denn es müssen sämtliche Neumen und Neumenkombinationen (ihre Anzahl beläuft sich auf mehrere Dekaden) systematisch erfaßt, gruppiert und an Hand eines möglichst umfassenden Materials unter Heranziehung von Gesängen aller Echoi einzeln behandelt werden.

DIE BISHERIGEN STUDIEN ZUR CHARTRES-NOTATION

Bietet die Coislin-Notation der Forschung immer noch ein reiches Arbeitsfeld, so ist die Chartres-Notation wenn nicht eine Terra incognita, so doch gewiß ein bisher nur wenig erforschtes Land.

³⁰ BZ XLV, 35.

Die Geschichte ihrer Erforschung beginnt 1907 mit der eingehenden Beschreibung des sogenannten Fragments von Chartres und der Veröffentlichung eines Spezimens durch Gastoué³¹, der die Semeiographie dieses sechs Folios umfassenden Fragments für die älteste der damals bekannten byzantinischen Neumenschriften hielt, sie außerdem für verwandt mit der altslavischen und mozarabischen Notation erachtete und schließlich die Anzahl ihrer Neumen auf 62 festsetzen zu können glaubte.

Bereits zwei Jahre später hat Hugo Riemann³² an Hand des Gastouéschen Faksimiles und ohne Kenntnis des Neumenverzeichnisses des Codex Lavra Γ. 67 eine der häufigsten Neumen dieser Semeiographie, nämlich den Horizontalstrich, als gerades Ison richtig identifiziert und darüber hinaus aus dem Vergleich dieser Notation mit der Neumierung des Heirmologions Lavra B. 32 zu Recht geschlossen, daß letztere älter sein müsse, da sie gar kein Ison-Zeichen aufweist, weshalb zahlreiche Silben unneumiert bleiben.

1912 identifizierte dann H. J. W. Tillyard das Fragment von Chartres als dem Codex Lavra Γ. 67 zugehörig, und zugleich entdeckte er in diesem Codex auf fol. 159 ein einseitiges Neumenverzeichnis, das er in Faksimile veröffentlichte und kommentierte³³. Dieses inzwischen berühmt gewordene Verzeichnis, das älteste überlieferte byzantinische Neumenverzeichnis überhaupt, enthält nicht weniger als 47 der im Codex Lavra Γ. 67 auftretenden Zeichen zusammen mit ihren Namen und bildet eines der bedeutendsten Hilfsmittel für die Erforschung der Chartres-Notation.

Tillyards älteste Versuche, einige Heirmen und Stichera in Chartres-Notation nach den Codices B. 32 und Γ. 67 zu transkribieren, mußten freilich, wie schon vorangegangene ähnliche Bemühungen Gastoués und Riemanns, zwangsläufig scheitern, einmal weil Tillyard wie die anderen Forscher sich um eine „direkte“ Übertragung der paläobyzantinischen Notation bemühte, das heißt, ohne Heranziehung korrespondierender mittelbyzantinischer Versionen, zum anderen weil — wenn man von dem erstaunlich frühen Vorstoß Oskar Fleischers absieht, dem ersten Forscher, dem die Entzifferung der mittel- und spätbyzantinischen Notation wenigstens in den Hauptlinien glückte — noch zur Zeit dieser Versuche nicht alle Probleme der mittelbyzantinischen Notation restlos gelöst worden waren. Die Hauptschwierigkeit lag aber darin, daß die Bedeutung der meisten Chartres-Zeichen völlig rätselhaft war.

Tillyards Erläuterungsversuche sind zum allergrößten Teil hypothetisch gehalten, und in den meisten Fällen wurde auf jeglichen Erläuterungsversuch verzichtet: Gewissermaßen als Tenor des Kommentars kehrt die lakonische Konstatierung „*meaning doubtful*“ immer wieder. An dieser Situation konnte bis in die jüngste Vergangenheit nur wenig geändert werden. Zwar hatte schon 1921 Tillyard, wie ausgeführt, die Methode der Paralleltranskription entwickelt und sie vorwiegend an Coislin-Neumierungen mit Erfolg ausprobiert, ihre Anwendung auf das Gebiet der Chartres-Notation

³¹ A. a. O., 12–16 und 96–99.

³² A. a. O., 73–78.

³³ *Fragment of a Byzantine Musical Handbook in the Monastery of Laura on Mt. Athos*, Annual of the British School at Athens, XIX (1912/13), 95–117, Tafel XIII–XIV. Tillyard hielt die Neumenliste für das Fragment eines Traktates; daher auch die Formulierung des Titels dieser Arbeit.

führte indessen zu weniger befriedigenden Ergebnissen, nicht zuletzt weil rund die Hälfte der Chartres-Neumen aus „singulären“ Zeichen besteht, in dem Sinne, daß sie weder in der Coislin- noch in der mittelbyzantinischen Notation begegnen.

Auch in jüngeren Publikationen wies Tillyard wiederholt darauf hin, daß insbesondere die Bedeutung zahlreicher „großer Chartres-Zeichen“ sich nicht ausmachen ließe³⁴. In seiner letzten größeren Arbeit³⁵ glaubte er schließlich das Verhältnis zwischen den in ihrer Bedeutung bereits geklärten und den noch ungeklärten Chartres-Neumen folgendermaßen festsetzen zu können: Von den Zeichen des Verzeichnisses bedürfen 19 keiner Erläuterung; 27 bleiben immer noch „obskur“, während für elf weitere meist hypothetische Deutungsversuche unternommen wurden.

DIE BISHERIGEN KLASSIFIZIERUNGEN DER PALÄOBYZANTINISCHEN NOTATIONS-SYSTEME

Zum Abschluß unseres Überblicks über die bisherigen Ergebnisse auf dem Gebiet der Erforschung der paläobyzantinischen Notationssysteme muß noch kurz die Frage nach den Möglichkeiten der Klassifizierung und nach der Terminologie gestreift werden.

Riemanns Unterscheidung der einzelnen Entwicklungsstadien der byzantinischen Neumenschrift orientiert sich unter anderem teils an der graphischen Gestalt der Neumen und teils an den verschiedenen Formen bzw. dem Fehlen des Ison. So hatte Riemann die mittelbyzantinische Notation als „die runde Notierung des 13. bis 14. Jahrhunderts“ apostrophiert und drei verschiedene Stadien der paläobyzantinischen Notation unterschieden, nämlich „die feine Strichpunktnotation des 12. bis 13. Jahrhunderts“, „die Notierung des Fragments von Chartres“ und „die Notierung des Athos-Kodex Laurae B. 32 S. Athan.“, wobei das Fehlen des Ison als negatives Merkmal des ältesten Stadiums gewertet wurde, während das gerade Ison und das hakenförmige Ison als Kennzeichen des zweiten bzw. des dritten Stadiums gedeutet wurden.

Die Gestalt bzw. das Fehlen des Ison dienen als wichtigste Kriterien auch der Tillyardschen Klassifizierung, die ebenfalls drei Stadien der paläobyzantinischen Notation unterscheidet und ihnen Bezeichnungen nach bestimmten repräsentativen Handschriften verleiht.

So wird das älteste Notationsstadium (10. Jahrhundert), das noch über kein Ison verfügt und für das Tillyard vier Handschriften, nämlich die Codices Lavra B. 32, Γ. 12, Esphigmenu 54 und Patmiacus 55 als Repräsentanten anführt, mit dem Terminus „esphigmenische Notation“ benannt.

Ein zweites Stadium (11. Jahrhundert), die sogenannte „andreatische Notation“, zeichnet sich laut Tillyard vor allem durch das gerade Ison aus, verfügt über Neumen, von denen die meisten den esphigmenischen ähnlich sehen, und wird unter anderem durch den Codex Sinaiticus 1219 und den inzwischen verlorengegangenen Codex Nr. 18 der Skete des heiligen Andreas auf dem Athos vertreten.

³⁴ BZ XLV (1952), 40.

³⁵ *The Hymns of the Pentecostarium*, Kopenhagen 1960, XXIII ff. (MMB, Transcripta, VII).

Das dritte Stadium (11. bis 12. Jahrhundert) dann, von Tillyard schon 1921 nach dem berühmten Pariser Heirmologion, Codex Coislin 220 mit dem Terminus Coislin-Notation benannt, weist sich, wie die mittelbyzantinische Notation, durch das hakenförmige Ison aus, während der Horizontalstrich — nunmehr in der Bedeutung eines Intervallzeichens für die aufsteigende Sekunde — als Oligon Verwendung findet.

Die Notation des Fragments von Chartres schließlich wurde von Tillyard als „eine Klasse für sich“ (*a class of its own*) angesehen, die gewissermaßen eine Mittelstellung zwischen der esphigmenischen und andreatischen Notation einnimmt und vor allem durch den Gebrauch zahlreicher „*compendious signs*“³⁶ gekennzeichnet ist.

Beiträge zur Klassifizierung und Terminologie der paläobyzantinischen Notationssysteme hat in den letzten Jahren auch Oliver Strunk³⁷ geliefert. Seinen Ausgangspunkt für die Unterscheidung der Systeme bilden jene Neumen des Chartres-Fragments und des Codex Lavra Γ. 67, die er als „*unfamiliar symbols to represent melodic groups*“ bezeichnet. Da etliche dieser Zeichen noch in einigen jener Handschriften wiederbegegnen, die Tillyard als esphigmenische oder andreatische apostrophiert hatte, schlug Strunk an Stelle der Tillyardschen Klassifizierung in drei bzw. vier Notationsstadien eine Unterscheidung lediglich zweier Notationssysteme, nämlich der Chartres- und der Coislin-Notation, vor und meinte, daß die beiden Systeme nicht etwa eine frühere und eine spätere Phase konstituieren, sondern daß sie vielmehr sich selbstständig von einem gemeinsamen Ursprung her entwickelt haben müssen. (In einer jüngst erschienenen Publikation³⁸ versucht Strunk unter Heranziehung des Riemann-Tillyardschen Kriteriums, nämlich der Berücksichtigung des Ison-Zeichens, eine Differenzierung dieser Klassifikation, indem er jene Phasen der Chartres- und Coislin-Notation, die noch über kein Ison-Zeichen verfügen, mit den Termini „*Archaic Coislin*“ bzw. „*Archaic Chartres*“ benennt.)

Mag die Strunksche Klassifizierung in diesem einen Punkt, gemessen an der Tillyardschen, die bewußt eine provisorische sein wollte, dem Sachverhalt eher gerecht werden, so erweist sie sich doch in anderer Hinsicht als viel zu grob und bedeutet eine Simplifizierung. Es muß nachdrücklich darauf verwiesen werden, daß eine wirklich differenzierte Unterscheidung der einzelnen Stadien des semeiographischen Entwicklungsprozesses unerläßlich ist.

Um diesen Standpunkt hier wenigstens an zwei Beispielen zu verdeutlichen: So sehr sich die Neumation des Codex Lavra Γ. 67 als im Prinzip ähnlich, ja identisch mit der Notation etwa der Sticherarien Lavra Γ. 12 und Lavra Γ. 72 auch hinstellt, sie überrascht doch durch eine Anzahl „singulärer“ Zeichen, die in den anderen Quellen der Chartres-Familie nicht begegnen und die Tillyardsche Bezeichnung dieser Neumation als „*a class of its own*“ in mancher Hinsicht zu rechtfertigen scheinen. In diesem Zusammenhang sei noch der Neumation des Codex Sinaiticus graecus 1219.

³⁶ BZ XLV (1952), 36.

³⁷ *The Notation of the Chartres fragment*, Annales musicologiques III (1955), 7—37.

³⁸ *Specimina notationum antiquiorum* (MMB Série principale VII, Kopenhagen 1965, Pars Suppletoria, S. 7. .

gedacht, die sich infolge des exzessiven Gebrauchs bestimmter, sonst nur sparsam verwendeter Zusatzzeichen gewissermaßen als Sonderfall vorstellt.

Aber von diesen beiden Codices abgesehen: Die Zusammenfassung der meisten paläobyzantinischen Handschriften in Gruppen und ihre Zuordnung zu einem bestimmten Notationsstadium ist mit großen Schwierigkeiten verbunden, die nur durch das eingehende Studium des semeiographischen Entwicklungsprozesses und durch die restlose Klärung des Zusammenhanges und Verhältnisses der beiden Notationssysteme überwunden werden können.

5. Voraussetzungen der Entzifferung

Versuchen wir nach diesem Überblick, in die Problematik der altslavischen sematischen Neumen tiefer einzudringen, dabei die einem Entzifferungsversuch entgegenstehenden Schwierigkeiten genau zu lokalisieren und die verschiedenen Möglichkeiten, die sich für die Lösung des Problems anbieten, gegeneinander abzuwägen, so sei zunächst hervorgehoben, daß die Situation für den Versuch einer Entschlüsselung der sematischen Notation in mancher Hinsicht weitaus günstiger erscheint, als sie bei der Entzifferung der Kondakarien-Notation gewesen ist⁸⁹. Da nämlich paläobyzantinische Handschriften vom Typ des Asmatikon nicht erhalten sind, mußten dort die kondakarischen Tonzeichen der altslavischen Asmatika unmittelbar mit den ungleichartigen Neumen der korrespondierenden mittelbyzantinischen Quellen verglichen werden; es mußten zwei Notationssysteme konfrontiert werden, die verschiedenen paläographischen Entwicklungsstadien angehören, ohne daß es möglich gewesen wäre, durch die Heranziehung einer paläobyzantinischen Zwischenstufe gewissermaßen eine Brücke zwischen ihnen zu schlagen.

Eine ähnliche Lücke begegnet in der handschriftlichen Überlieferung des Heirmologions und Sticherarions nicht. Die in sematischer Notation aufgezeichneten altslavischen heirmologischen und sticherarischen Gesänge können sowohl mit paläo- als auch mit mittelbyzantinischen Gesängen und Neumierungen verglichen werden. Wenn auch die Tradition des paläobyzantinischen Heirmologion und Sticherarion nicht ganz vollständig zu nennen ist, so ermöglicht sie doch eine fast lückenlose Rekonstruktion der einzelnen Stufen des semeiographischen Entwicklungsprozesses und hilft somit Verhältnisse zu schaffen, die dem Idealfall für den Vergleich altslavischer und byzantinischer Neumen sehr nahe kommen.

Hinzu tritt ein Weiteres. Zahlreiche Zeichen der sematischen Notation begegnen in der gleichen oder in ähnlicher Gestalt in paläobyzantinischen Handschriften wieder, so daß ihre Identifizierung in den meisten Fällen keine großen Schwierigkeiten bereitet, während allein schon die Identifizierung der meisten kondakarischen Zeichen,

⁸⁹ S. MdO III, 26–42.

zumal der „großen Zeichen“ nicht zuletzt wegen ihrer ungewöhnlichen graphischen Formen eine äußerst schwierige Aufgabe gebildet hat.

So relativ günstig die Umstände, die den Versuch einer Entzifferung der sematischen Notation begleiten, auch zu sein scheinen, sie vermögen doch über den Schwierigkeitsgrad eines solchen Unternehmens nicht hinwegzutäuschen. Der Erfolg hängt, wie schon erwähnt, nicht nur von der Ergiebigkeit der angewandten Methode im allgemeinen und der Verfahrensweisen im besonderen ab, sondern auch von der Erfüllung bestimmter Voraussetzungen und nicht zuletzt von der Lösung der einen oder anderen der zahlreichen Teilfragen, aus denen sich das verwickelte Problem zusammensetzt. Solche Voraussetzungen und Fragen, die bisher nicht oder nur zum Teil erfüllt sind bzw. die nicht genügend beachtet oder auch gar nicht gestellt wurden, lassen sich grob in den vier folgenden Punkten zusammenfassen.

1. Die komparative Untersuchung paläobyzantinischer und altslavischer Notationssysteme als primäre Voraussetzung.
2. Die Altersbestimmung des Traditionszweiges, dem die ältesten slavischen Quellen angehören.
3. Die Frage nach der Adaptierung der kirchenslavischen Texte an die griechischen Originalmelodien.
4. Die Wahl des für den Vergleich der Neumen geeignetsten methodischen Verfahrens.

Die vorliegende Arbeit nimmt ihren Ausgang nicht zuletzt von diesen vier Fragen. Auch daraus ergibt sich die Verpflichtung einer erörternden Darlegung.

DIE KOMPARATIVE UNTERSUCHUNG PALÄOBYZANTINISCHER UND ALTSLAVISCHER NOTATIONSSYSTEME ALS PRIMÄRE VORAUSSETZUNG

Auf die Bedeutung der Erforschung der paläobyzantinischen Neumenschriften für die Entzifferung der sematischen Notation braucht nach den bisherigen Ausführungen nicht eigens hingewiesen zu werden. Es genügt die Bemerkung, daß ohne die restlose Klärung des Entwicklungsprozesses, den die byzantinische Semeiographie von ihren ersten greifbaren Anfängen bis zur Ausbildung des mittelbyzantinischen Systems durchgemacht hat, die notationsgeschichtliche Einordnung der altslavischen sematischen Tonschrift unmöglich bleibt.

Der Einbeziehung der paläobyzantinischen Neumenschriften in eine Untersuchung über die sematische Notation kommt indessen nicht etwa die Bedeutung eines vorzüglichen Hilfsmittels zu, auf das sich nicht leicht verzichten ließe, sondern geradezu die Bedeutung einer *conditio sine qua non*: Das Problem der Entschlüsselung dieser Notation kann nur im Zusammenhang mit der Erforschung und Entzifferung der paläobyzantinischen Systeme gelöst werden, wie auch umgekehrt die Erforschung dieser Systeme durch die Einbeziehung der slavischen Tonschriften wesentlich gefördert werden kann.

Unsere Übersicht über die bisherigen Forschungsergebnisse auf diesem Gebiet dürfte einen Eindruck von der Vielzahl, Art und dem Schwierigkeitsgrad der entgegen-

tretenden Probleme vermittelt haben. Vorschläge des Verfassers über die Möglichkeit ihrer Lösung konnten bisher nur angedeutet werden. Sie sollen aus bestimmten Gründen erst im letzten Punkt dieser Voruntersuchung ausführlicher vorgetragen werden. Doch zuvor empfiehlt es sich, die oben an zweiter und dritter Stelle genannten Gesichtspunkte näher ins Auge zu fassen.

DIE DATIERUNG DER QUELLEN UND DIE ÄLTERSBESTIMMUNG DES SLAVISCHEN TRADITIONSZWEIGES ALS ZWEITE VORAUSSETZUNG

Die äußerst bedeutende Frage nach dem Zeitpunkt der Adaptierung der kirchenslavischen Übersetzungen an die griechischen Originalmelodien läßt sich allein mit Hilfe literarhistorischer Quellen nicht beantworten. Zwar hat Frau Verdeil⁴⁰, wie schon angeführt, die Vermutung ausgesprochen, daß die Übersetzungen der wichtigsten griechischen Gesangbücher und selbst die Adaptierungen von den Slavenaposteln und ihren Schülern in der Zeit zwischen 855 und 916 vorgenommen wurden; den verschiedenen von Frau Verdeil zusammengestellten Zeugnissen aus den Apostellegenden ist indessen lediglich zu entnehmen, daß Kyrill und Method den Psalter und den Oktoechos übersetzt hätten und daß Klemens in seinen letzten Lebensjahren die bestehende Übersetzung des Triodion durch Hinzufügung des Pentekostarion ergänzt habe. Von einer Übersetzung der speziellen Gesangbücher, nämlich des Heirmologion, Sticherarion, Psaltikon und Asmatikon, ist in den Legenden keine Rede, noch finden sich darin irgendwelche Aufschlüsse über den Zeitpunkt und den Vorgang der Adaptation.

Daß bei dem Versuch einer Altersbestimmung des Traditionszweiges, dem die ältesten neumierten slavischen Quellen angehören, sich aus den Legendenberichten keine zwingenden Rückschlüsse gewinnen lassen, darf also als sicher gelten. Für die Beantwortung dieser eminent wichtigen Frage sind wir ausschließlich auf die Neumendenkmäler selbst angewiesen, und die Untersuchung der Denkmäler nach bestimmten Aspekten vermag uns in der Tat zuverlässige Anhaltspunkte in die Hand zu geben.

Eine solche Untersuchung sollte zweckmäßigerweise nach drei verschiedenen Richtungen hin durchgeführt werden und insbesondere sowohl den sprachwissenschaftlich-philologischen Aspekt ins Auge fassen als auch die Anordnung wie den Aufbau des Repertoires und schließlich, was sich von allein versteht, die Notation selbst. Eine Koordinierung der Einzeluntersuchungen empfiehlt sich hier ebenso wie die Auswertung und das gegenseitige Abwägen der Teilergebnisse. Gefährlich, ja verhängnisvoll ist aber die Beschränkung nur auf den linguistisch-philologischen Aspekt. So hat Hoeg⁴¹, um nur dieses eine Beispiel anzuführen, auf Grund linguistischer Beobachtungen, wie schon erwähnt, die an sich völlig unwahrscheinliche und (wie sich a posteriori beweisen läßt) irrige Hypothese geäußert, daß die slavischen Übersetzungen der heirmologischen Texte erst im 12. Jahrhundert angefertigt worden seien.

⁴⁰ A. a. O., S. IX, 38, 58, 135 f.

⁴¹ *The Oldest Slavonic Tradition*, 49.

Auch die Datierung der undatierten slavischen Neumenhandschriften ist bisher, soweit sie überhaupt versucht wurde, ausschließlich oder wenigstens vorwiegend nach linguistischen und philologisch-paläographischen Kriterien vorgenommen worden, wobei die ältesten Quellen — wenn man von dem Tipografskij Ustav absieht, der dem 11. Jahrhundert zugewiesen wird — auf das 12. bis 14. Jahrhundert datiert werden. So richtig diese Datierungen im einzelnen auch sein mögen, es muß doch vorwegnehmend nachdrücklich hervorgehoben werden, daß der Traditionszweig, dem die ältesten Handschriften angehören, bedeutend älter ist. Dies geht eindeutig sowohl aus der Zusammensetzung des Repertoires als auch aus dem Typ der Notation hervor.

Repertoire-Untersuchungen des Heirmologions wurden bisher von Koschmieder und Velimirović dankenswerterweise durchgeführt. Sie betreffen in erster Linie den Aufbau der Handschriften und die Anordnung der Gesänge. Ähnliche Untersuchungen für das Sticherarion fehlen ganz. Sie könnten zu Ergebnissen führen, die eine präzise Beantwortung unserer Frage ermöglichen, vor allem wenn dabei unter anderem zwei hochwichtige, bislang gar nicht oder kaum beachtete Gesichtspunkte in den Mittelpunkt gestellt werden, nämlich einmal die Reduzierung des Repertoires, wie sie sich sehr eindrucksvoll an den griechischen Quellen beobachten läßt, zum anderen die Nicht-Neumierung bestimmter Gesänge (s. Kap. III).

Unter Berücksichtigung dieser beiden Gesichtspunkte ist es durch einen Vergleich korrespondierender griechischer und slavischer Quellen möglich, das slavische Repertoire innerhalb des Reduktionsprozesses einzustufen und damit das Alter des slavischen Traditionszweiges zeitlich wenigstens annähernd zu bestimmen. Besondere Bedeutung gewinnt in diesem Zusammenhang die Frage nach dem Aufbau und der Konstitution jener griechischen Handschriften, die als „Vorlagen“ für die ältesten slavischen Quellen gedient haben müssen. Es wäre viel gewonnen, wenn es gelänge zu präzisieren, welche der erhaltenen griechischen Handschriften der angenommenen und gesuchten Vorlage am nächsten kommen.

Die Ergebnisse solcher Repertoire-Untersuchungen bedürfen aber, wie angedeutet, noch der Bestätigung und Ergänzung durch die Befunde der neumenkundlichen, speziell der notationshistorischen Forschung, die letzten Endes doch stets im Vordergrund bleiben muß. Hier gilt es, die Kernfrage zu beantworten, welche Stellung die sematische Notation der ältesten slavischen Quellen innerhalb des Entwicklungsprozesses der paläobyzantinischen Semeiographie einnimmt.

DIE KLÄRUNG DER ADAPTIERUNGSFRAGE ALS DRITTE VORAUSSETZUNG

Eine weitere Kernfrage unseres Problemkreises bezieht sich auf das Verfahren der Adaptierung. Auf welche Weise sind die kirchenslavischen Übersetzungen an die griechischen Originalmelodien adaptiert worden? Oder noch präziser formuliert: Nach welchem Verfahren konnten die kirchenslavischen Texte den griechischen Originalneumen unterlegt werden?

Die bisherigen vergleichenden philologischen Untersuchungen haben zur Genüge gezeigt, daß die Übersetzer zwar offensichtlich bemüht waren, Silbenzahl, Akzent

und syntaktische Gliederung der griechischen Originaltexte nach Möglichkeit beizubehalten, daß es ihnen jedoch aus wohlbegreiflichen Gründen nur selten gelungen ist oder richtiger gelingen konnte, das eurhythmische Gleichmaß der Originale zu bewahren. Selbst ein flüchtiger Vergleich der Texte läßt sogleich erkennen, daß sie sowohl hinsichtlich der Silbenzahl als auch hinsichtlich des Akzents in der Regel nicht übereinstimmen, daß also die für das Kontrafakturverfahren so maßgeblichen Gesetze der Isosyllabie und Homotonie sehr häufig verletzt werden mußten.

Wertvolle Beiträge zu dieser Frage haben in letzter Zeit unter anderen auch Roman Jacobson⁴² und Miloš Velimirović geliefert. Mit der philologischen Untersuchung der metrischen Struktur der Texte wird freilich eine für die Erkenntnis des Adaptationsverfahrens wichtige Voraussetzung erfüllt; der Kern des Problems, nämlich die Frage nach der Technik der Textunterlegung, wird indessen davon eigentlich noch nicht berührt. Gerade hier scheint aber der Angelpunkt für die Entzifferung der sematischen Notation zu liegen.

An den bisherigen „Parallelsetzungen“ korrespondierender byzantinischer und altslavischer Gesänge fallen nämlich, wie schon angedeutet, neben der stellenweisen Ähnlichkeit, ja Übereinstimmung der Neumierungen auch erhebliche Divergenzen auf; die Übereinstimmung verläuft also niemals kontinuierlich, und es hat den Anschein, als hätte die bisherige Forschung gerade vor diesen Divergenzen kapituliert. Sie wurden jedenfalls durch zum Teil recht verschiedene Annahmen gedeutet. Hatte Preobraženskij die Vermutung ausgesprochen, daß die Divergenzen in der Adaptierung begründet seien, so glaubte Frau Verdel, sie entweder als Schreibfehler der slavischen Kopisten (!) oder durch die plausible Annahme einer von den erhaltenen byzantinischen Handschriften abweichenden, verlorengegangenen griechischen Vorlage erklären zu müssen, während Hoeg bis zur Hypothese voranschritt, daß die Novgoroder Fragmente eine selbständige slavische Tradition repräsentieren mußten.

Preobraženskij's Vermutung ist in letzter Zeit leider kaum nachgegangen worden, leider, denn sie ist glaubhaft und könnte vielleicht einen Teil der Divergenzen erklären helfen. Die Hauptschwierigkeit liegt aber hier darin, daß das Verfahren, nach dem die Adaptatoren vorgegangen sind, bisher nicht eruiert werden konnte. Gelingt es, in dieser Frage Klarheit zu schaffen, so ist damit ein Weg zum Ziel gefunden. Denn es läßt sich zeigen, daß in dem Problem der Adaptierung der Ariadne-Faden für die Entzifferung der sematischen Notation verborgen ist.

An dem Problem der Adaptierung läßt sich noch die überragende Bedeutung der Erforschung der sematischen Notation für die slavische Philologie ermessen. Die Frage nach den Akzenten des Kirchenslavischen gilt als eines der wichtigsten und schwierigsten Probleme dieser Disziplin. Die Betonung der albulgarischen Wörter ist bekanntlich nicht überliefert, und sie läßt sich auf komparativem Wege, das heißt, aus der vergleichenden Betonungslehre der slavischen Sprachen nicht sicher ermitteln. Wird es möglich, die sematische Notation zu entschlüsseln und die slavischen Gesänge zu

⁴² *The Slavic Response to Byzantine Poetry*, XIII^e Congrès international des études byzantines Ochride 1961, Belgrade-Ochride 1961, 249–265.

transkribieren, so lassen sich daraus auch für die Akzentfrage wesentliche Aufschlüsse gewinnen, zumal musikalischer und sprachlicher Akzent besonders in den heirmologischen und sticherarischen Gesängen in der Regel übereinstimmen.

Besondere Aufmerksamkeit verdienen in diesem Zusammenhang jene Gesänge, die eine streng syllabische Struktur aufweisen und dem Rezitativ am nächsten kommen. Aber auch die zahlreichen Kontrafakturen, die das slavische Sticherarion enthält, eignen sich vortrefflich für solche Untersuchungen. Gerade an den Kontrafakta, denen ja jeweils dieselbe Melodie zugrunde liegt, lassen sich recht häufig erhebliche individuelle Abweichungen von dem Betonungsschema der Modellstrophe beobachten. Ergebnisse der musikalischen Slavistik auf diesem Forschungsgebiet können für die slavische Philologie unter Umständen besonders wertvoll sein.

DIE WAHL DES FÜR DEN VERGLEICH DER NEUMIERUNGEN GEEIGNETSTEN METHODISCHEN VERFAHRENS

Zwangsläufig führt die Frage nach der Adaptierungstechnik zu diesem letzten Punkt unserer Voruntersuchung. Nach welchem Verfahren sollen korrespondierende slavische und byzantinische Neumierungen miteinander verglichen werden? Hier gilt es vor allem, die sich anbietenden und bereits erprobten Verfahrensweisen auf ihre Ergiebigkeit hin zu prüfen. Høeg vertritt, wie schon erwähnt, die Auffassung, daß eine präzise Transkription der in sematischen Neumierung aufgezeichneten Gesänge infolge des adiastematischen Wesens der Notation unmöglich sei. Nur die Möglichkeit einer partiellen Transkription einzelner Formeln schließt er nicht aus. Diese Ansicht begründet er unter Berufung auf die Beobachtung, daß bestimmte stereotype byzantinische und altslavische Neumenfolgen, die ja Tonformeln wiedergeben, in den Heirmen an korrespondierenden Stellen beständig auftreten. Angesichts der hohen Anzahl der Konkordanzanzen meint er deshalb, daß die betreffenden slavischen Tonformeln mit Hilfe der transkribierbaren mittelbyzantinischen Version übertragen werden können. Einen direkten Vergleich der einzelnen byzantinischen und slavischen Neumen hat Høeg nicht unternommen.

Gegen den angeführten Grundsatz lassen sich indessen schwerwiegende prinzipielle Bedenken nicht unterdrücken, da die hohe Anzahl der Konkordanzanzen noch lange keine Gewähr für die Identität der Formeln zu bieten vermag. Eine solche Garantie läßt sich nur aus der minutiösen Vergleichung der einzelnen Neumen gewinnen, und auch in paläographischer Hinsicht ist das methodische Verfahren des Vergleichs „Neume für Neume“ das einzig legitime. Nur auf diese Weise erscheint es möglich, die Forschung auf eine solide Grundlage zu stellen. Ein Vergleich „Neume für Neume“ setzt allerdings die korrekte Parallelsetzung korrespondierender byzantinischer und altslavischer Neumierungen voraus, und diese ist wiederum erst dann möglich, wenn die Frage nach dem Adaptationsverfahren gelöst worden ist.

Das methodische Vorgehen, korrespondierende Gesänge „Neume für Neume“ miteinander zu vergleichen, bewährt sich übrigens nicht nur bei dem Versuch einer Entzifferung der sematischen Notation, sondern erweist sich auch als das für das Studium

der paläobyzantinischen Notationssysteme einzig adäquate. So kann der Verfasser auch Strunk⁴³ nicht beipflichten, wenn er im Hinblick auf die Transkriptionsmöglichkeiten paläobyzantinischer Neumierungen die Ansicht ausspricht, daß bei einem solchen Versuch „an excessively cautious adherence to the literal meanings of the single signs can easily result in distortion“. Sollte tatsächlich eine „Verdrehung“ entstehen, so bedeutet dies nur, daß der Sinn der betreffenden Neumen noch nicht erschlossen ist.

Das Verfahren minutiöser Vergleiche einzelner byzantinischer und altslawischer Neumen bildet eine der wichtigsten methodischen Grundlagen der hier vorgelegten Untersuchungen. Es ist noch für die Arbeit des Verfassers über die Entzifferung der Kondakarien-Notation verbindlich, wo es erstmals dargelegt wurde, mußte aber den speziellen Erfordernissen der zum Teil andersgearteten Materie entsprechend in Einzelheiten modifiziert werden. Denn die Situation bei einem Entzifferungsversuch der sematischen Notation ist, wie schon angeführt, wesentlich verschieden, und zwar günstiger, als sie bei der Entzifferung der Kondakarien-Notation gewesen ist. Dort mußten nämlich infolge der prekären Quellenlage die kondakarischen Neumen direkt mit den mittelbyzantinischen verglichen werden, während hier die weitaus bessere Überlieferung das Studium und den Vergleich mehrerer gleichartiger Notationstypen und Stadien gestattet. Die in sematischer Notation aufgezeichneten Gesänge lassen sich sowohl mit mittelbyzantinischen als auch mit Chartres- und Coislin-Neumierungen in Vergleich setzen.

Unsere Untersuchung verläuft daher gleichzeitig in drei bzw. vier Spuren, wenn man noch die mittelbyzantinische Überlieferung mitzählen will. Nur auf diese Weise läßt sich das Verhältnis zwischen den einzelnen Notationstypen studieren, die genetische Entwicklung der Semeiographien erhellen und die Einstufung der sematischen Notation innerhalb des Entwicklungsprozesses vornehmen.

ERFASSUNG DES FORMEL- UND FIGURENBESTANDES — NEUMENKUNDLICHE UND KOMPOSITIONSTECHNISCHE ASPEKTE

Die Untersuchung der Tonformeln und Figuren des Heimologion und Sticherarion bildet für die Entschlüsselung der sematischen Notation eine ebenso wichtige Voraussetzung, wie die systematische Erfassung der Tonformeln des Asmatikon für die Entzifferung der Kondakarien-Notation eine *conditio sine qua non* gewesen ist. Die Beschränkung oder selbst die Konzentration auf den kompositionstechnischen Aspekt vermag indessen zu keinen positiven Ergebnissen zu führen. Erst die Koordinierung der kompositionstechnischen und neumenkundlichen Untersuchungen eröffnet Möglichkeiten für die Lösung des Problems. Begründet ist dies in der Natur der Sache, die zwei Aspekte gleichzeitig bietet.

In den bisherigen Analysen des formalen Aufbaus und der Kompositionstechnik byzantinischer und zum Teil auch gregorianischer Gesänge ist, soweit wir sehen, der neumenkundliche Aspekt stark vernachlässigt, ja eigentlich in die Betrachtung gar

⁴³ *The Notation of the Chartres fragment*, 31.

nicht einbezogen worden. Teils wurden moderne kompositionstechnische Betrachtungsweisen, die an neuerer Musik entwickelt sind, ohne die nötige Anpassung auf die einstimmige Musik des Mittelalters projiziert.

Soweit es die byzantinischen Melodien betrifft, erscheint dies begreiflich, da die bisherigen Transkriptionen fast ausschließlich nach mittelbyzantinischen Handschriften durchgeführt wurden und da in der mittelbyzantinischen Notation die Intervallzeichen und die rhythmischen Zeichen gewissermaßen die Vorrangstellung einnehmen, während die „großen Hypostasen“, wie die „großen Zeichen“ in spätbyzantinischer Zeit auch genannt werden (s. weiter unten), entbehrlich zu sein scheinen; sie wurden denn auch von der modernen Wissenschaft teils in Anlehnung an spätbyzantinische Traktate als subsidiäre Zeichen oder Vortragszeichen gedeutet und somit in ihrer Bedeutung völlig verkannt.

Daß die großen Hypostasen als stenographische Symbole zur Aufzeichnung stereotyper Tonfiguren dienen und daß sie somit eine eminent wichtige Funktion erfüllen, läßt sich nur an den paläobyzantinischen Notationssystemen demonstrieren, und diese Erkenntnis, deren Tragweite nicht hoch genug eingeschätzt werden kann, verdanken wir in erster Linie dem Studium der Kondakarien-Notation, die in besonderem Maße durch die Vielzahl ihrer „Hypostasen“ („große Zeichen“) gekennzeichnet ist. Die „Hypostasen“-Zeichen prägen das Bild der Kondakarien-Notation, und die „Hypostasen“-Formeln bestimmen die Physiognomie der kondakarischen Gesänge. Hier kann geradezu von einer Bedeutungsgleichheit der Begriffe Formel (besser: Figur) und „Hypostase“ gesprochen werden. Die Begriffe decken sich durchaus.

Auch in der Chartres-Notation besitzen die „großen Zeichen“ eine überragende Bedeutung, wenngleich hier lange nicht alle Formeln durch solche Zeichen wiedergegeben sind. Neben den „großen Zeichen“ haben nämlich in der Chartres-Notation auch zahlreiche Neumenkombinationen und stereotype Neumenfolgen einen Anspruch auf die Bezeichnung Formel (Figur). Ähnliches gilt noch für die Coislin- und die sematische Notation, zwei Systeme, die zwar über weniger „große Zeichen“ als die Chartres-Notation verfügen, die jedoch nicht minder beharrlich an dem „Figurenzeichen-Prinzip“ festhalten.

In diesen drei Systemen mag der Begriff Figur ebenso auf die „großen Zeichen“ als auch auf funktionsähnliche Kombinationen „kleiner Zeichen“ und ebenfalls auf stereotype Neumenfolgen bezogen werden. So dehnbar der Begriff Figur auch anmuten mag, er bleibt stets an die Begriffe „Hypostase“ und Neumengruppe gebunden, und jeglicher Versuch einer willkürlichen Losbindung käme einer Verzerrung der historischen Wirklichkeit gleich. Mehr denn auf anderen Gebieten der Musik läßt sich nämlich beim altbyzantinischen und altslavischen Choral die Kompositionstechnik erst durch die Notation vollends erfassen.

DIE METHODISCHEN EINZELVORGÄNGE

Die Erkenntnis des Adaptationsverfahrens einerseits und die vergleichende Untersuchung einzelner sematischer, Chartres-, Coislin- und mittelbyzantinischer Neumen

unter Berücksichtigung der Formeltechnik andererseits haben sich als die beiden bedeutendsten Voraussetzungen für die Entzifferung der sematischen Notation und der paläobyzantinischen Neumenschriften erwiesen. Die vergleichende Untersuchung der Neumen impliziert freilich eine ganze Reihe methodischer Einzelvorgänge, die noch kurz dargelegt werden sollen.

Zunächst mußten sämtliche sematische, Coislin- und Chartres-Neumen sowie deren Kombinationen systematisch erfaßt und klassifiziert werden. Die Identifizierung und Klassifizierung der Neumen erfolgt in erster Linie unter Heranziehung byzantinischer und russischer Neumentabellen und byzantinischer Traktate. Große Dienste hat dabei der unter dem Namen Hagiopolites überlieferte Traktat geleistet, der sich auf die Coislin-Notation bezieht und bisher nur teilweise ausgewertet wurde.

Der Schwerpunkt der Untersuchungen wurde naturgemäß auf den Vergleich korrespondierender sematischer, Coislin-, Chartres- und mittelbyzantinischer Neumen gelegt, deren Äquivalenz von Fall zu Fall geprüft werden mußte. Eine wichtige Voraussetzung für diesen Vergleich wurde mit der systematischen Erfassung sämtlicher Tonformeln und Figuren des Heirmologion und Sticherarion erfüllt. Es erschien nötig, für jede einzelne Neume und Neumenkombination zunächst möglichst viele Parallelstellen aus verschiedenen Gesängen zusammenzutragen. Vollständigkeit war angestrebt, denn nur anhand eines umfassenden Materials, das Gesänge aller Echoi und aller Gattungen einbezieht und als Grundlage für die Illustration sämtlicher Positionen der Zeichen dienen mag, lassen sich allgemein verbindliche Ergebnisse erzielen und bestimmte Regeln ableiten.

Wie bei der Kondakarien-Notation, so ist auch hier die Entzifferung der paläobyzantinischen und sematischen Neumen nur durch die Berücksichtigung mehrerer Gesichtspunkte, die Heranziehung aller zur Verfügung stehenden Hilfsmittel und die Kombination mehrerer Verfahren möglich geworden. Die Heranziehung der korrespondierenden dechiffrierbaren mittelbyzantinischen Versionen ist zwar unerlässlich, reicht aber allein dazu nicht aus. Ein eingehendes Studium der byzantinischen Traktate, in denen etliche Neumen erläutert werden, erweist sich als ebenso erforderlich wie die Heranziehung und Auswertung des Lehrgesanges des Kukuzeles, dessen eminente Bedeutung für die Entschlüsselung der paläobyzantinischen und altslavischen Notationssysteme andernorts gebührend hervorgehoben wurde. Ergänzt und fundiert wurden diese Studien noch durch ausgedehnte paläographische Untersuchungen.

Auf diese Weise konnte erstmals die Bedeutung der sematischen und paläobyzantinischen Zeichen und Zeichenkombinationen geklärt werden, von denen etliche, wie schon angedeutet, jeweils zur Fixierung mehrerer stereotyper Tonformeln eingesetzt werden. Durch das gleiche Zeichen können also in bestimmten Fällen mehrere, miteinander verwandte Tonformeln wiedergegeben werden. Entscheidend ist in diesen Fällen nicht nur der Echo des betreffenden Gesanges, sondern auch die Position, in der das Zeichen innerhalb des Neumenbildes auftritt. Die jeweilige Bedeutung eines solchen Zeichens läßt sich nach dem neumatischen Kontext bestimmen und setzt noch ein eingehendes Studium der Funktionen voraus, die die einzelnen Zeichen innerhalb des jeweiligen Notationssystems erfüllen.

Abschließend sei noch darauf hingewiesen, daß eine beträchtliche Anzahl von Chartres-Zeichen, insbesondere jene „großen Zeichen“, die Tillyard als „*obscure signs*“ apostrophiert hatte, mit Hilfe des Lehrgesanges des Kukuzeles und im Zusammenhang mit der Kondakarien-Notation erstmals gedeutet werden konnte.

6. Terminologische Bemerkungen

„GROSSE“ UND „KLEINE“ ZEICHEN

Haben wir bisher zwischen „kleinen“ und „großen“ Zeichen unterschieden und letztere als stenographische Symbole zur Aufzeichnung mehrtöniger Figuren definiert, so sollen hier einige Bemerkungen den Gebrauch dieser Begriffe rechtfertigen. Der Terminus *μεγάλα σημάδια* („große Zeichen“) kommt erstmals in spätbyzantinischen Traktaten vor (s. Kap. V), wo er als Synonym der Termini *μεγάλαι ὑποστάσεις* (große Hypostasen) und *ἄφωνα* (*Aphona* = stimmlose Zeichen) verwendet wird. Von „kleinen Zeichen“ (*μικρὰ σημάδια*) ist zwar in diesen Traktaten keine Rede; die Anwendung des Terminus erscheint aber gerechtfertigt, um so mehr als der Ausdruck „große Zeichen“ stillschweigend die Existenz „kleiner Zeichen“ voraussetzt. (Diese werden in den spätbyzantinischen Traktaten *Emphona* genannt.) Da die Erörterung einer Klassifizierung der Zeichen eine umfassende Untersuchung erfordert, die erst in späteren Kapiteln durchgeführt werden kann, empfiehlt es sich vorläufig, die Terminologie „kleine“ und „große Zeichen“ aufrechtzuerhalten.

Demgegenüber ist der Terminus „große Hypostasen“ als Synonym für „große Zeichen“ schon jetzt mit Vorsicht zu gebrauchen. Der Terminus *μεγάλη ὑπόστασις* bedeutet nämlich, wörtlich übersetzt, „große Unterlage“ und bezieht sich auf die mittel- und vor allem auf die spätbyzantinische Notation, wo die „großen Zeichen“ unter bestimmten Gruppen „kleiner Zeichen“ stehen, also — bildlich gesprochen — als „Unterlagen“. In den paläobyzantinischen Notationssystemen und in der sematischen Notation stehen dagegen die „großen Zeichen“ allein; der Terminus Hypostase trifft deshalb den Sachverhalt nicht. Das gleiche gilt auch für die Kondakarien-Notation, denn hier stehen die „großen Zeichen“ über den „kleinen“, gewissermaßen als „Hypostasen“ also⁴⁴.

FIGUR UND FORMEL

Sowohl in der Choralforschung als auch generell im musikwissenschaftlichen Schrifttum werden die beiden Begriffe in verschiedenen Bedeutungen gebraucht. Die Gefahr einer Verwirrung erscheint um so größer, als der Terminus *Figura* (*Figura*) auch ein

⁴⁴ Diese strenge terminologische Scheidung zwischen „großen Zeichen“ und „großen Hypostasen“ ist in *MdO* III noch nicht durchgeführt.

historischer Begriff ist, der bekanntlich einen mehrfachen Bedeutungswandel erfahren hat. Unsere Terminologie orientiert sich an den notationstechnischen Verhältnissen.

Als Figuren bezeichnen wir stereotype melodische zwei- bis fünfzehntönige Wendungen, die durch zusammengesetzte Zeichen oder Themata wiedergegeben werden und in heirmologischen wie sticherarischen Gesängen einer einzigen Silbe zugewiesen sind.

Formeln nennen wir Figurenkombinationen oder feststehende Wendungen, die zwei oder mehreren Silben zukommen. Die Anzahl der Töne vermag nicht als Unterscheidungsmerkmal zu dienen.

Unsere neumenkundlichen Untersuchungen führen zur Aufstellung einer „Figuren- und Formellehre“ des byzantinischen und altslavischen Chorals, die das Fundament für die Erforschung der Kompositionstechnik bilden wird.

KONJUNKTUREN UND LIGATUREN (s. S. 194)

II DIE QUELLEN

1. Die Wahl des Materials

STICHERARION UND HEIRMOLOGION

Der Erfolg einer eingehenden Untersuchung über die altslavische sematische Notation und die paläobyzantinischen Neumenschriften hängt, wie schon angedeutet, zu einem maßgeblichen Teil von dem Umfang und der Art des zugrundeliegenden Materials ab. Die Heranziehung und systematische Auswertung eines möglichst breiten Kreises heirmologischer und sticherarischer Gesänge erscheint nicht nur wünschenswert, sondern erweist sich hier geradezu als eine *conditio sine qua non*, da die Aufstellung bestimmter Regeln über die einzelnen Neumen und Neumenkombinationen die Erfassung sämtlicher Positionen, in denen jedes einzelne Zeichen auftritt, voraussetzt. Besonders für die Untersuchung und Deutung der seltener auftretenden Zeichen ist es erforderlich, aus verschiedenen Gesängen möglichst alle Parallelstellen zusammenzutragen.

Dem Streben, der Arbeit die breiteste mögliche Grundlage zu schaffen, steht freilich in mancher Hinsicht die Einsicht entgegen, aus mehreren Gründen gewisse Grenzen setzen zu müssen. Vor die Wahl gestellt, die vorliegenden Untersuchungen anhand des Heirmologions oder des Sticherarions durchzuführen, haben wir uns für das Sticherarion entschieden. Vor allem die folgenden Gründe sind dabei ausschlaggebend gewesen.

Zwischen dem Heirmologion und dem Sticherarion besteht, wie schon angeführt, eine enge Gemeinschaft an melodischen Formeln und Figuren; das Sticherarion verfügt indessen über den größeren Formelreichtum. In dieser Beziehung verhalten sich die beiden Gesangbücher zueinander wie zwei konzentrische Kreise, wobei das Sticherarion den längeren Radius aufweist. Dieses Verhältnis gilt nicht nur für die mittelbyzantinischen Gesänge, an denen es sich zunächst am eindrucksvollsten widerspiegelt, sondern naturgemäß auch für die älteren Quellen. So weisen Heirmologien und Sticherarien in sematischer, Chartres- oder Coislin-Notation hinsichtlich ihrer Neumatik jeweils keine wesentlichen Unterschiede auf. Der einzige Unterschied besteht wohl darin, daß jeweils die Notation des Sticherarion mitunter durch einen reicheren Neumenbestand gekennzeichnet ist.

Aus diesem Sachverhalt ergibt sich folgerichtig, daß die Ergebnisse eingehender Untersuchungen über Notationstyp und Formelbestand des Sticherarion sich ohne weiteres, das heißt, ohne daß eine Anpassung nötig gewesen wäre, auch auf das Heirmologion anwenden lassen. Gelingt anhand der sticherarischen Melodien eine Deutung der sematischen Notation und der paläobyzantinischen Neumenschriften, so

darf als sicher gelten, daß damit auch der Schlüssel zur Transkription der heirmologischen Gesänge gegeben ist. Dieser Grundsatz läßt sich verifizieren, wie noch im einzelnen auszuführen sein wird.

STABILITÄT DER STICHERARISCHEN ÜBERLIEFERUNG

Auch eine weitere Erwägung spricht dafür, die Frage nach der Beschaffenheit des Materials zugunsten des Sticherarion zu entscheiden. Gemessen an dem Heirmologion weist das Sticherarion zweifellos die weitaus stabilere Überlieferung auf. Minutiöse Untersuchungen über die Verästelung der außerordentlich reichen sticherarischen Überlieferung liegen bisher zwar noch nicht vor, doch läßt sich an Hand einer größeren Anzahl repräsentativer Handschriften zeigen, daß die melodische Tradition sticherarischer Gesänge von den frühesten erhaltenen Quellen, die dem 10. Jahrhundert angehören, bis mindestens zur spätbyzantinischen Zeit kontinuierlich verläuft und im großen und ganzen betrachtet einheitlich ist. Auf jeden Fall erweist sie sich als einheitlicher denn die heirmologische Überlieferung, die sich in zwei mächtige Zweige mit etlichen Untergruppen spaltet.

Die melodische Vielfalt der heirmologischen Tradition erschwert aber bis zu einem gewissen Grade Untersuchungen über die Entwicklung des semeiographischen Prozesses, während die sticherarischen Gesänge jedenfalls dank ihrer einheitlichen Überlieferung geradezu prädestiniert sind, als Material neumenkundlicher Studien entwicklungsgeschichtlichen Zuschnitts zu dienen, wie übrigens nur mit Hilfe solcher Studien die Frage nach dem Grad der Stabilität und nach der Verästelung des sticherarischen Überlieferungsstromes präzise sich beantworten läßt.

In diesem Zusammenhang sei noch darauf verwiesen, daß die sticherarischen Gesänge im allgemeinen und insbesondere die Stichera *idiomela* gelegentlich als jene Gesänge apostrophiert werden, welche die meisten archaischen und genuinen Elemente bewahren. So vieles für diese Auffassung auch zu sprechen scheint, es bestehen keinerlei sichere Anzeichen dafür, daß die frühesten erhaltenen sticherarischen Melodien gemessen an den heirmologischen ein höheres Alter aufweisen.

TRIODION, PENTEKOSTARION UND OKTOECHOS

Die Bestimmung des Materials vergleichender Untersuchungen altslavischer und byzantinischer Kirchenmusik muß sich zur Zeit noch nach den gegebenen Möglichkeiten der Beschaffung von Mikrofilmen altslavischer Handschriften richten. Da dem Verfasser noch unveröffentlichte slavische Sticherarien und selbst Spezimina nicht zugänglich waren, mußte er seinen Untersuchungen die schöne Faksimile-Ausgabe eines Sticherarion-Fragments, des Codex chiliandaricus 307, zugrunde legen. Dieser Codex umfaßt eine repräsentative Anzahl der Gesänge aus dem Triodion, nämlich die Stichera der Karwoche, und bis auf einen kleinen Rest die Stichera des gesamten Pentekostarion, so daß das Triodion und Pentekostarion zwangsläufig in den Mittel-

punkt der Arbeit gestellt werden mußten, und dieser Gesichtspunkt hat in erster Linie auch die Wahl des parallelen griechischen Handschriftenmaterials bestimmt.

Die Konzentration auf das Triodion und Pentekostarion ist indessen keineswegs als „bloßer Akt der Not“ aufzufassen, der sich der Verfasser gegen seinen Willen hat beugen müssen. Triodion und Pentekostarion bilden nämlich gewissermaßen den Kern des Sticherarion. Vor allem die Texte der Stichera der Karwoche und in besonderem Maße die des Karfreitags gehören zu den ältesten der Gattung überhaupt, zeichnen sich durch Originalität und besondere poetische Empfindungskraft aus und haben zum Teil als Modell für zahlreiche Stichera des Weihnachts- und Epiphanyzyklus gedient. Es erscheint daher gerechtfertigt, die Stichera des Triodion und Pentekostarion geradezu als Musterbeispiele sticherarischen Stils und damit auch als das beste gegebene Material für die geplante Untersuchung zu bezeichnen.

Einige Bemerkungen über die Zusammensetzung des Sticherarion erscheinen an dieser Stelle angebracht. Um ganz vollständig genannt werden zu können, muß ein Sticherarion neben den Stichera des Triodion und Pentekostarion noch die der Menäen und des Oktoechos enthalten. Derart vollständige Handschriften begegnen nicht recht häufig und sind meist in mittel- und spätbyzantinischer Notation überliefert. Die paläobyzantinischen Handschriften tradieren dagegen, soweit sie unversehrt erhalten sind, in der Regel nur einzelne Teile des Gesamtkorpus und lassen sich drei Typen zuordnen: Entweder umfassen sie nur die Stichera der Menäen (in der Reihenfolge des Kirchenjahres, nämlich vom 1. September bis zum 31. August) oder nur die Stichera des Triodion und Pentekostarion oder sie enthalten bestenfalls neben diesen beiden letzten Gruppen noch die Stichera des Oktoechos. Treffen diese Bemerkungen auf das Gros der Codices zu, so darf jedoch nicht unerwähnt bleiben, daß auch vollständige paläobyzantinische Sticherarien sich erhalten haben. Hier wären vor allem die Codices Vatopedi 1488, Ochrid 53, Wien theol. gr. 136 und Patmos 218 anzuführen.

Das Gesangbuch *Triodion* als Teil des Sticherarions faßt übrigens die Stichera der zehn Wochen vor Ostern zusammen, und zwar vom sogenannten Sonntag des Zöllners und Pharisäers bis einschließlich zum Karsamstag. Bemerkenswert ist, daß einige paläobyzantinische Triodien außer ihren Stichera noch die für die Lesungen aus dem Evangelium, dem Apostolos und dem Prophetologion bestimmten Texte überliefern und darüber hinaus, neumiert oder unneumiert, etliche heirmologische Gesänge, so in erster Linie die Heirnen der Kanones, die während der Fastenzeit, der sogenannten Tessarakoste (Quadragesima) häufig aus drei (anstatt regulär aus neun bzw. acht) Oden bestehen — eine Besonderheit, auf die sich die Bezeichnung „Triodion“ bezieht.

Mit dem Triodion ist in den meisten paläo- und mittelbyzantinischen Handschriften das *Pentekostarion* untrennbar verbunden, das die Stichera vom Ostersonntag bis zum Sonntag nach Pfingsten, dem sogenannten Allerheiligensonntag (Trinitatis) beinhaltet und im einzelnen die folgenden Feste erfaßt: Ostersonntag, Sonntag des Apostels Thomas, der Myrophoroi, des Gelähmten, der Samariterin, des Blinden, sodann Himmelfahrt, Sonntag der heiligen Väter des Konzils in Nikäa, Pentekoste

und Allerheiligensonntag. Nicht zu vergessen ist noch das Fest der Mesopentekoste, das auf den Mittwoch nach dem Sonntag des Gelähmten fällt, damit die Zeitspanne der 50 Tage zwischen Ostern und Pfingsten in zwei gleiche Abschnitte teilend.

Der *Oktoechos* als Teil des Sticherarion enthält schließlich in der Reihenfolge der acht *Echoi* zahlreiche *Stichera*, die in einer Periode von acht Wochen (jeder Woche ist ein *Echos* vorbehalten) teils an den Sonnabenden zur Vesper, teils an den Sonntagen zu den *Laudes* oder zur Vesper vorgetragen wurden, und zwar handelt es sich vor allem um die insgesamt 88 *Stichera* anatolika anastasima (elf für jeden *Echos*), die 24 *Stichera* alphabetika (drei für jeden *Echos*), die 25 Antiphonen der Anabathmoi (drei für jeden *Echos*, nur der plagios Tetartos hat vier), außerdem um eine Reihe von Theotokia und um die elf *Stichera* heothina anastasima, die Morgenhymnen des Kaisers Leo (886–912). Zu erwähnen ist noch der Kreis der *Stichera* proshomoia (Kontrafakta) für die Fastenzeit, die bereits in paläobyzantinischen Handschriften überliefert sind, gleich den Antiphonen des *Oktoechos* Theodoros Studites, dem berühmten Abt des Klosters Studios, zugeschrieben werden und die im Gegensatz zu den übrigen Gesängen des oktoechischen Zyklus nicht nach *Modi* angeordnet sind¹.

Die vorliegenden Untersuchungen sind, wie erwähnt, in erster Linie an den *Stichera* des Triodion und Pentekostarion durchgeführt. Altslavische Handschriften, welche diese *Stichera* überliefern, sind unter den speziellen Bezeichnungen *Triod' postnaja*, das Fastentriodion, und *Triod' cvětnaja*, das Blumentriodion, bekannt. Außer dem Sticherarium chiliandarium 307, unserer slavischen Hauptquelle, sind mehrere solche „Triode“ erhalten (Metallov führt aus dem 12. bis 13. Jahrhundert sechs Codices an), die alle in russischen Bibliotheken aufbewahrt werden und dem Verfasser unzugänglich bleiben mußten. Aus diesem Grunde war der Verfasser bemüht, die veröffentlichten Spezimina dieser Handschriften möglichst erschöpfend auszuwerten. An griechischem Handschriftenmaterial wurden vor allem Sticherarien herangezogen, welche die Gesänge des Triodion und Pentekostarion umfassen, und zwar alle bisher bekannten Quellen in Chartres-Notation und eine Reihe repräsentativer Handschriften in Coislin- und mittelbyzantinischer Notation.

TRANSKRIPTION DER GESÄNGE

Die Anzahl der *Stichera* des Triodion und Pentekostarion beläuft sich auf mehrere Hunderte. Transkriptionen der Gesänge des mittelbyzantinischen Triodion, das gemessen an dem Pentekostarion über den weitaus reicheren Melodienschatz verfügt, liegen bisher, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, nicht vor. Die Melodien des Pentekostarion sind nach mittelbyzantinischen Quellen von H. J. W. Tillyard² dankenswerterweise in moderne Notation übertragen.

¹ Eine Transkription der *Stichera* des *Oktoechos* nach mittelbyzantinischen Handschriften hat H. J. W. Tillyard, *The Hymns of the Octoedus*, MMB, Transcripts, III und V, Kopenhagen 1940 und 1949, vorgelegt.

² *The Hymns of the Pentecostarion*.

Eine erste Aufgabe der vorliegenden Arbeit bestand darin, durch Transkription sämtlicher Stichera des mittelbyzantinischen Triodion und Pentekostarion gewissermaßen das „Rohmaterial“ für die Untersuchungen zu gewinnen. Tillyards sorgfältige Übertragungen der Gesänge des Pentekostarion konnten nicht übernommen werden, weil erstens Tillyards Hauptquelle, der Codex Peribleptus, der den meisten Übertragungen zugrundegelegt wurde, höchstwahrscheinlich dem 14. Jahrhundert angehört³, während wir älteren mittelbyzantinischen Quellen den Vorzug geben möchten, zweitens weil den Tillyardschen Übertragungen das originale Neumenbild leider nicht beigegeben ist, ohne die Wiedergabe des Neumenbildes aber jegliche Transkription neumierter Aufzeichnungen insbesondere für neumenkundliche Studien sich als ungeeignet, ja unbrauchbar erweist, drittens weil der Verfasser in bestimmten transkriptionstechnischen Fragen zu Lösungen gekommen ist, die von denen Tillyards in manchem Punkt abweichen.

Um die primär an Hand des Sticherarion gewonnenen Ergebnisse der Untersuchungen auch an dem Heirmologion zu verifizieren, mußte noch eine Reihe der ältesten und repräsentativsten Heirmologien in sematischer, Chartres-, Coislin- und mittelbyzantinischer Notation herangezogen werden. Die mit dem Heirmologion zusammenhängenden speziellen Probleme der Überlieferung können hier nicht dargelegt, geschweige denn behandelt werden.

Im folgenden sollen zunächst die wichtigsten der unseren Untersuchungen zugrunde liegenden Handschriften vorgestellt und speziell die Sticherarien beschrieben werden. Sieht man von den beiden in Faksimile vorliegenden Quellen ab, die eingehend beschrieben wurden, so sind die übrigen Codices in den bisherigen Katalogen meist mangelhaft, ungenau oder ganz kurz besprochen worden. Unsere Beschreibungen wollen vor allem den Aufbau der Handschriften erläutern, auf die Lakunen hinweisen und bestimmte Eigentümlichkeiten festhalten, denen für das Studium der Notation eine Bedeutung zukommt. Handschriftensiglen, die sich eingebürgert haben, wurden der besseren Verständigung halber beibehalten.

2. Die Sticherarien

a. Slavische Quellen

1. Ch = *Sticherarium chilandaricum* Nr. 307

109 fol., Format 22,5 x 18 cm², Pergament.

Besitzer: Kloster Chilandar auf dem Athos.

Datierung: 12. Jahrhundert.

³ Vgl. hierzu die Beschreibung des Codex durch Dimitrije Stefanović, *Codex Peribleptos*, *Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines*, N° VIII² — Mélanges G. Ostrogorsky II —, Beograd 1964, 393—398, 1 Tafel.

Faksimile-Ausgabe: MMB, Série principale, Band V A, Kopenhagen 1957, herausgegeben mit Einleitung und Inhaltsverzeichnis von Roman Jacobson.

Besprechungen der Ausgabe: František Václav Mareš in *Slavia* 27, 1958, 463–466; Erwin Koschmieder in *Byzantinische Zeitschrift* 53, 1960, 368–371; Johann von Gardner in *Welt der Slaven* 6, 1961, 104–110; P. Bartolomeo di Salvo in *Orientalia Christiana Periodica* 27, 1961, 201–202.

Inhalt: Der Codex, der ein größeres Fragment des Triodion und bis auf einen kleineren Rest das ganze Pentekostarion überliefert, beginnt mit Stichera zum Samstag des Lazarus (nicht zum Freitag vor Palmsonntag, wie es im Inhaltsverzeichnis der Ausgabe, S. 13, und in einigen der Rezensionen heißt) und bricht kurz vor dem Abschluß der Pfingststichera ab.

Nach den Kustoden zu urteilen, fehlen dem Codex die ersten 81 Folios. Drei von ihnen haben sich erhalten (s. unter Nr. 1a).

1a. Pr = *Sticherarii Chiliandarici pars Pragensis*

3 fol., Format 20,5 x 16,3 cm² (fol. I) und 22,5 x 18 cm² (fol. II–III), Pergament.

Besitzer: Nationalmuseum, Prag; Signatur: 1 Dc 2/8.

Beschreibung und Veröffentlichung: František Václav Mareš, *Pražská část sticheraria Chilendarského* in *Slavia* 27, 1958, 538–555.

Aufbau: Die drei nicht zusammenhängenden Folios gehörten dem Codex Ch an und enthalten Stichera zum Sonntag der Apokreo (fol. I), zum Dienstag, Mittwoch und Donnerstag der fünften Fastenwoche (fol. II) und zum Sonntag und Montag der sechsten Fastenwoche (fol. III).

2. Len = *Triod' postnaja* Nr. 96 der Bibliothek der ehemaligen Petersburger Sophien-Akademie.

Datierung: Mitte 12. Jahrhundert.

Spezimina: V. M. Metallov, *Russkaja simiografija*, Moskau 1912, S. 78 und Tafel XXIII–XXIV (fol. 55v–56 und 105r/v enthalten Stichera zum Fest Mariä Verkündigung und zum sechsten Fastensonntag sowie Osterstichera).

3. M₁ = *Triod' postnaja* Nr. 148 der Bibliothek der ehemaligen Moskauer Synodal-Typographie.

Besitzer: Staatliches Zentral-Archiv, Moskau.

Datierung: Mitte 12. Jahrhundert. *Konst. 12*

Spezimina: V. M. Metallov, a. a. O., S. 80 und Taf. XXIX–XXXII (Osterstichera auf fol. 164r–165v).

4. M₂ = *Triod' cvětnaja* Nr. 27 der ehemaligen Moskauer Synodal-Bibliothek, 206 fol.

Besitzer: Historisches Museum, Moskau.

Datierung: Ende 12. Jahrhundert.

Spezimina: V. M. Metallov, a. a. O., S. 84 und Taf. XLVI–XLVII⁴ (Osterstichera auf fol. 63r/v).

5. M₃ = *Triod' postnaja* Nr. 8 der ehemaligen Moskauer Synodal-Bibliothek.

Datierung: Anfang 13. Jahrhundert.

Spezimina: V. M. Metallov, a. a. O., S. 87 und Taf. LV–LVIII (auf fol. 16v Stichera für den Sonntag der Apokreo, auf fol. 108v–109 für den Karmontag, auf fol. 174v Osterstichera).

b. Handschriften in Chartres-Notation

6. L₁ = *Laurensis* Γ. 12 (Syr. 252)

83 fol., Format 18,3 x 14,6 cm², Pergament.

Besitzer: Kloster Lavra auf dem Athos.

Datierung: Anfang 11. Jahrhundert.

Notationsstadium: Chartres II.

Bisherige Beschreibung: Spyridon and Sophronios Eustratiades, *Catalogue of the Greek Manuscripts in the library of the Laura on Mount Athos*, Harvard Theological Studies, Cambridge 1925, 33.

Spezimina: Egon Wellesz, *Eastern Elements in Western Chant*, MMB, Subsidia Band 2, Boston 1947, Taf. V (fol. 45); SNA, Taf. 5 B (fol. 80).

Inhalt: Der Codex, dem am Anfang mehrere Blätter fehlen, enthält Stichera des Triodion und Pentekostarion, und zwar beginnt er auf fol. 2 mit dem letzten Sticheron zum ersten Fastensonntag. (Offenbar beim Binden sind die beiden ersten Blätter vertauscht und in der verkehrten Reihenfolge foliiert worden; die ursprüngliche Reihenfolge ist: fol. 2, fol. 1, fol. 3.) Auf fol. 80–81v sind insgesamt sieben Stichera zum Sonntag der Apokreo, Donnerstag der ersten Fastenwoche, Dienstag der dritten Fastenwoche, Palmsonntag und zu Himmelfahrt nachgetragen. Fol. 81v–83v folgen schließlich merkwürdigerweise sieben weitere Stichera aus dem Menäon des Januars. Auf fol. 27v–28, 29v–30, 30v–31, 31v–32, 33v–34, 37 und 37v–38 sind jeweils am unteren Rand sieben Stichera (meist Theotokia) der Karwoche nachgetragen.

Lakunen: Zwischen fol. 3 und fol. 4 fehlen zwei bis drei Blatt mit den Stichera vom Mittwoch der zweiten Fastenwoche bis zum Montag der dritten Fastenwoche.

Neumierung: Neumierte ist der größte Teil der Stichera auf fol. 1–45 (bis einschließlich Karfreitag). Die Stichera auf fol. 46v–83v bleiben dagegen, von zwei Ausnahmen (fol. 80f.) abgesehen, unneumierte. Bemerkenswert ist, daß in zahlreichen dieser nur textlich überlieferten Stichera in späterer Zeit des öfteren Coislin-Thetas eingetragen worden sind, die eine melodische Vortragsweise bestimmter Silben andeuten.

An drei Stichera auf fol. 2 und fol. 1v hat ein späterer Neumenschreiber die Chartres-Zeichen durch Umwandlung des Punktes und des geraden Ison in das haken-

⁴ Mit der Zahl XLVI sind bei Metallov versehentlich zwei Tafeln ausgezeichnet. Davon ist hier die zweite gemeint.

förmige Ison und durch Eintragung weiterer Neumen zu „modernisieren“ versucht. Desgleichen sind die Chartres-Zeichen des Sticheron Τοῖς τῶν ἑμῶν λογισμῶν ληισταῖς (fol. 13) durch spätere Eintragung mittelbyzantinischer Neumen unkenntlich gemacht.

7. L₂ = *Laurensis* Γ. 72 (S_{pyr.} 312)

90 fol., Format 23,4 x 17,5 cm², Pergament.

Besitzer: Kloster Lavra auf dem Athos.

Datierung: Anfang 11. Jahrhundert.

Notationsstadium: Chartres II.

Bisherige Beschreibung: Spyridon and S. Eustratiades, a. a. O., 42 und 445.

Spezimina: Ol. Strunk, *The Notation of the Chartres fragment*, *Annales musicologiques* III 1955, Taf. V (fol. 6v); SNA, Taf. 13 (fol. 16).

Aufbau: Der Codex, dem am Anfang eine große Anzahl von Blättern fehlt, enthält die Stichera des Triodion und Pentekostarion, und zwar beginnt er mit Stichera zur Palmsonntagsvesper. Auf fol. 42–59v überliefert er 75 Stichera für die Osterwoche (vom Orthros des Ostersonntags bis zum Orthros des Samstags der Osterwoche einschließlich), von denen die meisten in den anderen Chartres-Quellen fehlen.

Nachträge: Auf fol. 65r/v ist von einem späteren Schreiber das Sticheron Ὡς ἐκ παστάδος φαεινῆς (Sonntag des Apostels Thomas) in Chartres-Notation aufgezeichnet, desgleichen in noch späterer Zeit auf fol. 82 das Sticheron Σήμερον ὁ Χριστός εἰς οὐρανοῦς ἐνδόξως ἀνελήφθη (Himmelfahrt) in Coislin-Notation.

Lakunen: Offenbar in jüngerer Zeit sind die mit 43 und 44 foliierten Blätter herausgerissen worden. (Im gegenwärtigen Zustand der Handschrift folgt, soweit dies wenigstens aus dem Mikrofilm hervorgeht, auf fol. 43 unmittelbar fol. 46.) Auf den beiden Blättern dürften insgesamt elf Stichera für den Ostersonntag und Ostermontag gestanden haben. Der Schreiber hatte nämlich die Stichera für die Osterwoche gezählt und sie auf 86 festgesetzt (s. die Eintragung auf fol. 59v am linken Rand: ὁμοῦ στιχηρὰ πστ'), während der Codex jetzt davon nur noch 75 Stichera überliefert. Außerdem fehlen zwischen fol. 89 und fol. 90 ein oder mehrere Blätter mit Pfingststichera. (Vom Sticheron Ὅτε τὸ πνεῦμα σου κατέπεμψας, κύριε [s. L₃ fol. 100v] steht auf fol. 90 nur der Schluß.) Kolophon (auf fol. 92): Ἀντωνίῳ ταπεινῷ, τῷ ἐκ πόθου τονίσαντι, εὐχου ὁ ψάλλων, ἀμήν.

8. L₃ = *Laurensis* Γ. 67 (S_{pyr.} 307)

162 fol., Format 21,8 x 16 cm², Pergament.

Besitzer: Kloster Lavra auf dem Athos.

Datierung: Anfang 11. Jahrhundert.

Notationsstadium: Chartres III.

Bisherige Beschreibung: Spyridon and S. Eustratiades, a. a. O., 41.

Spezimina: Ol. Strunk, *The Notation of the Chartres fragment*, a. a. O., Taf. IV (fol. 32) und Taf. VIII (fol. 53); derselbe, *The Antiphons of the Oktoechos*, *Journal of the American Musicological Society*, Band XIII (1960), 50–67, Taf. I (fol. 114r/v);

SNA, Taf. 6—12 (fol. 53—54, 139v, 143r/v, 159); R. Palikarova Verdeil, a. a. O., Taf. V (Neumenverzeichnis); Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford ²1961, 273 (Neumenverzeichnis).

A u f b a u

fol. 1—105v: Triodion und Pentekostarion, beginnend erst mit Stichera zum Mittwoch der vierten Fastenwoche (Fest der Kreuzverehrung); dem Codex fehlen also am Anfang zahlreiche Blätter;

fol. 105v—106 sind ein Ostersticheron und ein Sticheron zum Sonntag des Blinden nachgetragen;

fol. 106—106v: Paschalia der Jahre 1226—1250;

fol. 107—150v: Stichera des Oktoechos, dem Johannes Monachos zugeschrieben, in der folgenden Anordnung: für jeden Echos an Sonnabenden zur Vesper vier Anatolika mit zwei Theotokia, drei Alphabetika mit zwei Theotokia und die Anabathmoi, an den Sonntagen zu den Laudes vier Anatolika mit dem Doxastikon, schließlich an den Sonntagen zur Vesper drei weitere Anatolika mit zwei Theotokia;

fol. 150v—155v: die elf Stichera heothina anastasima, begleitet von ihren Exaposteliaria und Theotokia, die mit vielen Abbrüviaturen aufgeschrieben sind und nicht neumiert wurden;

fol. 156—158v: Stichera anapausima (des Totenoffiziums), Johannes Monachos zugeschrieben;

fol. 159: das Neumenverzeichnis;

fol. 159v—160 sind drei Stichera zum Kardienstag, Karmittwoch und Gründonnerstag nachgetragen;

fol. 160v—162v: die ersten neun der elf Stichera heothina anastasima (in einer zweiten Version).

Lakunen: s. unter Nr. 8a.

Spätere Eintragungen in Coislin-Notation: wenige Neumen auf fol. 70v am unteren Rand, ferner auf fol. 147 am oberen und unteren Rand jeweils die erste Zeile des ersten und dritten Verses aus dem vierten Antiphonon des plagios Tetartos.

Weitere Besonderheiten: Der Schreiber hat die verso-Seiten der Folios 149—153 in unregelmäßiger Reihenfolge beschriftet, und zwar läuft der Text von fol. 149 auf fol. 150v weiter, sodann ähnlich folgendermaßen: fol. 150—152v, 151—149v, 152—153v, 153—151v, 154r/v.

Zweimal aufgezeichnete Stichera: das Karfreitagstheotokion 'Ορθῶσα σε κρημμένον (pl. Deuterios) auf fol. 52v (XV. Antiphon) und fol. 55v; das Sticheron Σήμερον προδίδωσι τοῖς παρανόμοις Ἰουδαίοις (Gründonnerstag) fol. 34v und fol. 159v; das Stavrotheotokion Ἡ παρθένος καὶ μήτηρ ὁρῶσα σε, Χριστέ (pl. Deuterios) fol. 3 und fol. 137; das Anastasimon anatolikon Προευθέντος σου ἐν πύλαις Ἀδου, κύριε (pl. Tetartos) fol. 70v und 147v.

Ältere Notationsschichten: Der Codex enthält zahlreiche Stichera, die den Notationsstadien Chartres I und Coislin I angehören (s. Kap. XIII).

8a. L3a = *Fragment von Chartres Nr. 1754*, 6 fol.

Früherer Besitzer: Bibliothèque Municipale de Chartres.

(Das Fragment ist 1944 dem Krieg zum Opfer gefallen.)

Bisherige Beschreibung: A. Gastoué, a. a. O., 96–99.

Spezimina: Gastoué, Taf. III (fol. 62v–63), reproduziert von R. Palikarova Verdeil, a. a. O., Taf. VI; ebda, Taf. VII (fol. 61r).

Das Fragment, das dem Codex L3 angehörte, wo es zwischen fol. 81 und fol. 82 stand, enthielt 28 Stichera für die Sonntage der Myrophoroi und des Gelähmten wie für das Fest der Mesopentekoste.

9. Sin = *Sinaiticus graecus* 1219

152 fol., Format 31,8 x 25 cm², Pergament.

Besitzer: Kloster der hl. Katharina am Sinai.

Datierung: Mitte 11. Jahrhundert.

Notationsstadium: Chartres IV.

Bisherige Beschreibung: Victor Benešević, *Catalogus codicum manuscriptorum graecorum qui in monasterio Sanctae Catharinae in Monte Sina asservantur*, Bd. I, St. Petersburg, 1911, 141 f.

Spezimina: Jean-Baptiste Thibaut, *Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'église grecque*, St. Pétersbourg 1913, 77 f. (= Faksimile des Fragments Codex Petropolitanus graecus 363); Verdeil, Taf. III; Strunk, *The Notation of the Chartres fragment*, Taf. XI; SNA, Taf. 142–152.

Inhalt: Der Codex, dem am Anfang mehrere und am Schluß einige Blätter fehlen, enthält die Stichera der unbeweglichen Feste vom 24. September (hl. Thekla) bis zum 22. August (hl. Agathonikos).

c. Handschrift in Chartres- und in Coislin-Notation

10. Va = *Vatopedensis* 1488

217 fol., Format 17,2 x 15 cm², Pergament.

Besitzer: Kloster Vatopedi auf dem Athos.

Datierung: Zweite Hälfte 11. Jahrhundert.

Notationsstadium: teils Chartres IV, teils Coislin V.

Bisherige Beschreibung: Sophronios Eustratiades and Arcadios, *Catalogue of the Greek Manuscripts in the Library of the Monastery of Vatopedi on Mt. Athos*, Harvard Theological Studies XI, Cambridge 1924, 234.

Spezimina: Ol. Strunk, *The Notation of the Chartres fragment*, Taf. II–III (fol. 74v–75) und Taf. VI–VII (fol. 104v–105); derselbe, *The Byzantine Office at Hagia Sophia*, Dumbarton Oaks Papers, Nr. 9 and 10, 1956, 177–202, Taf. 10 (fol. 166).

Dieser Codex besitzt deshalb besonderen Wert, weil er neben dem umfangreichen Repertoire der Stichera des Triodion und Pentekostarion in Coislin-Notation auch zahlreiche Stichera in Chartres-Notation enthält. Von diesen letzteren Stichera kamen

etliche außer liturgischen Gebrauch und sind daher in den späteren Coislin-Quellen nicht mehr überliefert, während andere auch in Coislin-Neumierung tradiert sind (s. Kap. III).

Aufbau

fol. 1–177v: Stichera des Triodion und Pentekostarion, zum größten Teil in Coislin-Notation;

fol. 178–201v: Stichera des Oktoechos, Johannes Monachos zugeschrieben, alle in Chartres-Notation und in der folgenden Anordnung: für jeden Echos an Sonnabenden zur Vesper vier Anatolika und drei Alphabetika mit Theotokion, an den Sonntagen zu den Laudes je vier Anatolika mit Theotokion;

fol. 201v–212: Die Antiphonen des Oktoechos in Chartres Notation;

fol. 212v–213v: Stichera nekrosima in Chartres-Notation;

Fol. 213v–217v: Stichera proshomoia für die Fastenzeit, Theodoros Studites zugeschrieben, alle in Chartres-Notation und nicht in der Reihenfolge der acht Echoi.

Nachtrag: Von einer späteren Hand ist auf fol. 36v–37 am Rand das Sticheron (Σή)μερον (τὸ) σκήπτρον τοῦ (βα)σιλέως τῶν (οὐ)ρανῶν (Fest der Kreuzverehrung) in Coislin-Notation nachgetragen.

Neumierung: Eine „Modernisierung“ der Notation wurde in den folgenden Chartres-Stichera versucht: Τὴν τοῦ Λαζάρου ἔγεσσιν fol. 62r/v (Palmsonntag) durch Umwandlung des geraden Ison ins hakenförmige Ison und Eintragung neuer Zeichen; Τοῦ κρύψαντος τὸ τάλαντον und dessen drei Kontrafakta auf fol. 71r/v (Kardienstag) durch Umwandlung des geraden Ison; Τὸν ζωηφόρον σταυρόν fol. 217 (Sticheron proshomoion) durch Umwandlung der Chartres-Zeichen und Eintragung mittelbyzantinischer Neumen.

Zweimal aufgezeichnete Stichera: Ἐργαζαν μύρα μετὰ δακρύων auf fol. 139v (Sonntag der Myrophoroi) in Coislin-Notation und auf fol. 183 (Anatolikon) in Chartres-Notation; das Anastasimon anatolikon Προευθέντος σου ἐν πύλαις Ἄδου, κύριε (pl. Tetartos) auf fol. 124v und fol. 201.

d. Handschriften in Coislin-Notation

11.–15. *Cryptenses* Δ. α. 13, Δ. α. 14, Δ. α. 15, Δ. α. 16, Δ. α. 17

Besitzer: Badia greca di Grottaferrata.

Datierung: Mitte 11. Jahrhundert.

Provenienz: Die Codices gehörten ursprünglich dem Kloster des hl. Elias im kalabrischen Carbone an. Das besagt freilich nicht, daß sie auch dort geschrieben wurden (s. S. 347 und 351).

Notationsstadium: Coislin IV.

Ältere Notationsschichten: 3 Stichera in Chartres IV (s. S. 330), etliche Stichera in Coislin I, II und III (s. Kap. XII und Tabelle IX).

Beschreibung: Antonius Rocchi, *Codices cryptenses*, Tusculani 1883, 312–319.

Spezimina: J.-D. Petresco, *Les idiomes et le canon de l'office de Noël*, Paris 1932, Taf. I–VI; Lorenzo Tardo, *L'antica melurgia bizantina*, Grottaferrata 1938, Taf. XI–XIII, XV; SNA Taf. 50–59.

Inhalt: Diese 5 Codices, die von einer Hand geschrieben wurden und insgesamt 1118 Folios umfassen, enthalten die Menäen für Oktober bis April, und zwar außer den neuumierten Stichera auch die unneuumierten Texte der Stichera proshomoia und der vollständigen Kanones.

16. Och = Ochrid 53 (Inv. 39, ancien cote 87)

666 pag.

Besitzer: Ochrid, Nationalmuseum.

Datierung: Ende 11. Jahrhundert.

Notationsstadium: Coislin V.

Spezimina: SNA 94–95 (pag. 264 f.).

Inhalt: Der Codex umfaßt in einem Buch nahezu das gesamte Repertoire des Sticherarion, und zwar: pag. 1–395: Stichera der Menäen bis einschließlich August;

pag. 396–589: Stichera des Triodion und Pentekostarion;

pag. 589–601: die Antiphona des Oktoechos;

pag. 601–631: Stichera anatolika anastasima (Johannes Damaskenos zugeschrieben), und zwar für die ersten sechs Echoi je elf, für die beiden letzten Echoi je zehn;

pag. 631–642: Stichera alphabetika (gleichfalls Johannes zugeschrieben);

pag. 642–656: Exapostelaria und Heothina (des Kaisers Leo);

pag. 656–664: Stichera des Randrepertoires, größtenteils Kompositionen der Kaiser Leo VI. und Konstantinos VII. Porphyrogenetos (s. Tabelle VI und S. 351).

Lakunen: Zwischen pag. 495 und pag. 496 fehlen einige (vermutlich zwei bis drei) Blätter mit Stichera des Gründonnerstags (die in Tabelle III unter Nr. 12, 14, 16, 17, 3 und 19 verzeichneten Stücke).

17. Vi = *Vindobonensis theologicus graecus* 136 (Lambeck-Kollar 303) 265 fol., Pergament.

Besitzer: Nationalbibliothek, Wien.

Datierung: Ende 11. Jahrhundert.

Notationsstadium: Coislin V.

Bisherige Beschreibung: *Petri Lambecii Hamburgensis, Sacrae Caesareae Maiestatis Consilarii Historiographi ac bibliothecarii, Commentariorum de augustissima bibliotheca Caesarea Vindobonensi Libri I–VIII*, Wien 1665–1679, Band V, 567–569.

Spezimina: Martin Gerbert, *De cantu et musica sacra*, St. Blasien 1774, Band II, Taf. VI; V. M. Metallov, *Očerki istorii pravoslavnago cerkovnago pëniija v Rossii*, Moskau

³1900, Taf. II; A. Preobraženskij, *Greko-russkie pëvčie paralleli XII–XIII vëka*, in:

De musica Vremennik otdela teorij i istorij muzyki, Leningrad 1926, S. 60–76, Taf. 1, 4, 10 und 11 (fol. 90v, 81v, 173, 164); Egon Wellesz, *Byzantinische Musik*, Breslau

1927, Taf. 10; derselbe, *Die Musik der byzantinischen Kirche*, Das Musikwerk, Köln

1959, Taf. (fol. 228v); Franz Tack, *Der gregorianische Choral*, Das Musikwerk, Köln 1960, S. 46 (fol. 100); SNA, Taf. 185–187 (fol. 220–221).

Aufbau

Der Codex umfaßt in einem Buch nahezu das gesamte Repertoire des Sticherarion, und zwar:

fol. 1–172v: Sticherarion für die unbeweglichen Feste der Monate September bis einschließlich August;

fol. 173–254: Stichera des Triodion und Pentekostarion;

fol. 254–264v: Stichera anatolika anastasima, und zwar vollständig, für jedes Echos 11. (Davon fehlen, da die letzten Blätter verlorengegangen sind, der Schluß des 10. und des 11. Anatolikon des plagios Tetartos.)

Lakunen: Zwischen fol. 260 und fol. 261 fehlt ein Blatt mit dem Schluß des Anatolikon Nr. 3 des plagios Protos, den Anatolika Nr. 4–7 des plagios Protos und dem Anatolikon Nr. 1 des plagios Deuterios. (Die Nummern beziehen sich auf H. J. W. Tillyard, *The Hymns of the Octoechos*, MMB, Transcripta III und V, Kopenhagen 1940 und 1949.)

Notationstechnische Besonderheiten: Die Neumierungen der Osterstichera "Ἀγγελοῦ σκηρτήσατε, Ἐν ὁρχῇ ἦν ὁ λόγος, "Ω φύλακες Ἰουδαίων und Ἡῤῥασε τὸ φῶς (fol. 234v/235) weisen Chartres-Zeichen auf (s. S. 330).

18. E₁₁ = *Cryptensis* E. a. 11

29 fol., Format 28 x 20 cm², Pergament.

Besitzer: Badia greca di Grottaferrata.

Datierung: 11. November 1112 (6621); s. S. 349.

Provenienz: Der Codex stammt wahrscheinlich aus Kalabrien (s. S. 349).

Notationsstadium: Coislin V.

Bisherige Beschreibung: A. Rocchi, *Codices cryptenses*, 417; Kirsopp and Silva Lake, *Monumenta palaeographica vetera. Dated Greek Minuscule Manuscripts to the year 1200*, Fasc. I–X, Boston 1934–45, X, S. 16.

Spezimina: Tardo, *Melurgia*, Taf. XVII (fol. 20); Lake, *Monumenta*, X, 740, 741, 748; SNA Taf. 69–75.

Inhalt: Der Codex enthält in erster Linie die Stichera des Oktoechos. Drei Blätter (fol. 3, 5 und 6) entstammen allerdings einer anderen Handschrift, offenbar einem Pentekostarion; sie überliefern nämlich Stichera zu Pfingsten und zum Sonntag der Allerheiligen. Diese drei Blätter wurden versehentlich zwischen die ersten Folios des Codex gelegt, mit ihnen eingebunden und in verkehrter Reihenfolge foliiert. Korrekt wäre die Reihenfolge: fol. 5–6, 3, 1, 4, 2. Das Oktoechos-Repertoire des Codex umfaßt fol. 1 die Anatolika anastasima, fol. 12v die Alphabetika, fol. 16 die Anabathmoi und fol. 20 die Heothina anastasima. Auf fol. 22–23v stehen sechs Stichera im Stil und in der Notation des Psaltikon (s. Kap. XXXI), auf fol. 24–27 dann Perikopen aus dem Apostolos und dem Prophetologion. Auf fol. 27v bis 29v sind einige Stichera zu verschiedenen Festen nachgetragen. Die Neumierungen zweier dieser Stücke, Σήμερον

ἐν τῷ ὄρει τῷ Θαβώρ und Σήμερον ὁ Χριστὸς ἐν τῷ ναῷ προσάγεται, lassen das Notationsstadium Coislin VI erkennen.

Lakune zwischen fol. 23 und 24.

19. C₁ = *Cryptensis* Γ.β.35

83 fol., Format 18 x 15 cm², Pergament.

Besitzer: Badia greca di Grottaferrata.

Datierung: Anfang 12. Jahrhundert.

Provenienz: Ursprünglich hat der Codex wohl dem Hodigitria-Kloster in Patire bei Rossano angehört (s. S. 348).

Notationsstadium: Coislin V.

Bisherige Beschreibung: A. Rocchi, *Codices cryptenses*, 280 f.

Spezimina: Tardo, *Melurgia*, Taf. XVI (fol. 55); Ol. Strunk, *Byzantine Office*, a. a. O., Taf. 11 (fol. 52v/53); SNA, Taf. 33–42 (fol. 15–16, 20–22v, 52v–57).

A u f b a u

fol. 1–26: die Antiphonen der Passion, beginnend mit dem Schluß des Sticheron Σήμερον τῷ σταυρῷ προσήλωσαν (6. Antiphon), sodann das Karfreitagskontakion mit Oikos, das Karfreitagstriodion (Kanon) und die Stichera zu den Laudes mit den zugehörigen Texten der Evangelienperikopen;

fol. 26–52: die großen Horen des Karfreitags, und zwar sowohl die Stichera als auch die für die Lesungen bestimmten Texte;

fol. 52v ff.: das Offizium der „Gonyklisie“ (Pfingstvesper);

fol. 73 ff.: das Offizium der Wasserweihe am Tage der Epiphanie.

20. C₂ = *Cryptensis* Δ.β.10

35 fol., Format 28 x 23 cm², Pergament.

Besitzer: Badia greca di Grottaferrata.

Datierung: 25. November 1137 (6646); s. S. 348.

Provenienz: Der Codex stammt aus dem Kloster des hl. Elias in Carbone (s. S. 348).

Notationsstadium: Coislin V.

Bisherige Beschreibung: A. Rocchi, *Codices cryptenses*, 358 f.

Spezimina: L. Tardo, *Melurgia*, Taf. XVIII (fol. 19v); Lake, *Monumenta*, X, 745–746 (fol. 8r/v, fol. 33, fol. 34); SNA, Taf. 64 (fol. 22).

Inhalt: Der Codex, ein Fragment des Triodion, enthält die Stichera der Karwoche, und zwar vom Karsdienstag (Vesper) bis einschließlich zum Karsamstag.

21. L₅ = *Laurensis* Δ.28 (Spir. 404)

214 fol., Format 26 x 18 cm², Pergament.

Besitzer: Kloster Lavra auf dem Athos.

Datierung: Anfang 12. Jahrhundert.

Notationsstadium: Coislin VI.

Bisherige Beschreibung: Spyridon and S. Eustratiades, a. a. O., 55.

Spezimina: SNA 29–32.

Inhalt: Der Codex überliefert die Stichera der Menäen, des Triodion und Pentekostarion bis zum Fest der Himmelfahrt. Er bricht mitten im Sticheron "Οτε παραγέγονας ἐπὶ τὸ ὄρος ab.

Notationstechnische Besonderheiten: Auf fol. 199v–201r finden sich 5 Stichera in Chartres IV (s. S. 330).

22. Pa = *Patmiacus* 218

220 fol., Pergament.

Besitzer: Kloster des hl. Johannes auf Patmos.

Datierung: Dem Kolophon auf fol. Iv/II ist zu entnehmen, daß der Codex im September 1166 (6675) nach Patmos geschickt wurde (s. S. 350).

Notationsstadium: teils Coislin V, teils Coislin VI (s. S. 324).

Bisherige Beschreibung: Johannes Sakkelion, *Πατμιακὴ βιβλιοθήκη*, Athen 1890, 119; Lake, *Monumenta*, I S. 16f.; H. J. W. Tillyard, *The Morning Hymns of the Emperor Leo*, *The Annual of the British School at Athens*, XXX, S. 92.

Spezimina: Lake I, Taf. 49–51; SNA, Taf. 113–115.

Aufbau

fol. Iv/II: Kolophon;

Teil A fol. 1–97: Stichera des „regulären“ Repertoires für die unbeweglichen Feste vom 1. September bis zum 31. August in Coislin VI;

auf fol. 97v 3 Stichera zum 13. Dezember;

fol. 98–99v: Texte;

Teil B fol. 100–121: Bis auf einige Ausnahmen Stichera des Randrepertoires in Coislin V;

Teil C fol. 121–122v: Stichera alphabetika in Coislin V;

Teil D fol. 123–132: 57 Stichera des Kaisers Leo VI. in Coislin V (s. Tabelle VI);

fol. 132v: mittelbyzantinische Neumierungen des Heothinon Φανερώων ἑαυτὸν und des Sticheron Ἐκ βορέφους τῷ θεῷ ἀνετέδης (hl. Stephanos);

Teil E fol. 133–134: 15 „obsolete“ Kontrafakta zu den Antiphonen des Karfreitags (s. Tabelle VIIIa; Nr. 13–16, 18–19, 21, 23, 25, 27–28, 30, 32, 34, 36);

Teil F fol. 134–139v: zahlreiche Stichera des Randrepertoires, teils unneumierte, teils in Coislin VI neumiert (einige darunter sind in Tabelle VII verzeichnet);

Teil G fol. 140–151: die Anabathmoi und die Heothina anastasima in Coislin VI; unneumierte die Texte der Heothina Exaposteilaria und Theotokia;

Teil H fol. 151–159: Stichera anatolika anastasima in Coislin VI;

Teil I fol. 159–163v: Theotokia und Stavrotheotokia in Coislin VI (die beiden letzten in Coislin V);

Teil J fol. 164–212v: Stichera des Triodion und Pentekostarion vom Sonntag des Zöllners und Pharisäers bis zur Himmelfahrt (der Codex bricht mitten im

Sticheron Τὴν καταβᾶσαν φύσιν τοῦ Ἀδάμ ab); alle Neumierungen in Coislin VI;

fol. 213r/v: zwei Stichera zum Sonntag der Allerheiligen (* Ἀγγελοι ἐν οὐρανοῖς und Δεῦτε τῶν πιστῶν) von anderer Hand in Coislin VI aufgezeichnet.

Folierung: vor fol. 1 zwei unfoliierte Blätter; zwischen fol. 117/118 und fol. 203/204 je ein unfoliiertes Blatt; mit der Nummer 123 sind zwei Blätter foliiert.

Lakune zwischen fol. 97 und 98.

Zweimal aufgezeichnete Stichera: Die Stichera basilikia Ὁ οὐρανοὺς μὴ λιπὼν fol. 102 und 123 sowie Μύσαι οἱ πάλαι τοῦ διδασκάλου fol. 120 ud 129; das Stavrotheotokion Παρισταμένη τῷ σταυρῷ ἢ σὲ ἀγνῶς auf fol. 119v und 162v (s. Taf. IX); das Theotokion Τὴν ἀειθαλῆ καὶ βασιλιζήν ῥάβδον fol. 159 und 159v.

e. Mittelbyzantinische Handschriften

23. D = *Vindobonensis theologicus graecus* 181 (Lambeck-Kollar 304)

325 fol., Format 22 x 14 cm², Pergament.

Besitzer: Nationalbibliothek, Wien.

Datierung: 1221.

Notationsstadium: Mittelbyzantinisch II.

Faksimile-Ausgabe: MMB, Série principale Band I, Kopenhagen 1935, herausgegeben mit ausführlicher Einleitung und mit Inhaltsverzeichnis von Carsten Höeg, H. J. W. Tillyard und Egon Wellesz.

A u f b a u

fol. 1—184v: Stichera für die unbeweglichen Feste der Monate September bis August;

fol. 185—279 : Stichera des Triodion und Pentekostarion (der Codex überliefert merkwürdigerweise die Osterstichera nicht);

fol. 279—294 : 82 der Stichera anatolika (Lakune zwischen fol. 286 und 287);

fol. 294—300v: die 24 Stichera alphabetika;

fol. 300v—307: die Antiphonen des Oktoechos;

fol. 307—311v: die 11 Heothina anastasima;

fol. 311v—321: die Stichera proshomoia für die Fastenzeit;

fol. 321 : Kolophon;

fol. 321v—325: nachgetragene Stichera zum Fest des hl. Stephanos (27. Dezember) und zum Fest des hl. Johannes des Theologen (26. September und 8. Mai).

24. C₃ = *Cryptensis* E. a. III

74 fol., Format 28 x 21 cm², Pergament.

Besitzer: Badia greca di Grottaferrata.

Datierung: Zweite Hälfte 13. Jahrhundert.

Notationsstadium: Mittelbyzantinisch II.

Bisherige Beschreibung: A. Rocchi, *Codices cryptenses*, 413.

Inhalt: Der Codex, ein Fragment des Triodion, überliefert die Stichera vom Samstag der Apokreo bis einschließlich zum Karfreitag, genauer bis zu den Stichera des 13. Antiphonon der Passion. Zwei Blätter, nämlich fol. 37 und fol. 38, enthalten Stichera des Karfreitags und Karsamstags und wurden offenbar später an diesem Ort versehentlich eingefügt. Von 17 Blättern, nämlich fol. 16–32, sind nur zipfelähnliche Reste erhalten.

25. C₄ = *Cryptensis* E. α. V

205 fol., Format 33 x 25 cm², Pergament.

Besitzer: Badia greca di Grottaferrata.

Datierung: Ende 13. Jahrhundert.

Notationsstadium: Mittelbyzantinisch III.

Bisherige Beschreibung: A. Rocchi, *Codices cryptenses*, 413 f.

Inhalt: Der Codex enthält die Stichera des Triodion und Pentekostarion, angefangen vom Sonntag des Zöllners und Pharisäers bis zum Allerheiligensonntag. Am Schluß fehlen ihm allerdings einige Folios: Er bricht mitten im Sticheron Δεῦτε ἅπαντες, πνευματικῶς εὐφρανθῶμεν ab.

26. *Cryptensis* E. α. 1

246 fol., Format 24 x 18 cm², Pergament.

Besitzer: Badia greca di Grottaferrata.

Datierung: 13. Jahrhundert.

Notationsstadium: Mittelbyzantinisch.

Beschreibung: A. Rocchi, *Codices cryptenses*, 411.

Inhalt: Der Codex, dem am Anfang einige und am Ende mehrere Blätter fehlen, überliefert die Stichera und Kontakia der unbeweglichen Feste vom 1. September (hl. Symeon Stylites) bis einschließlich zum 22. Juli (hl. Maria Magdalena).

3. Die Heirmologien

a. Slavische Quellen

1. No = *Irmolog* Nr. 150 der Bibliothek der Moskauer Synodal-Typographie (das erste der „Novgoroder Fragmente“)

40 fol., Format 15,5 x 12,5 cm², Pergament.

Besitzer: Historisches Museum, Moskau.

Datierung: Ende 12. Jahrhundert.

Beschreibung und Ausgabe: Erwin Koschmieder, *Die ältesten Novgoroder Hirmologien-Fragmente*, München 1952–58, II 31–38.

Spezimina: ebda, Taf. I–III (fol. 20v und 16v–17).

2. Np = *Irmolog* Nr. 149 der Bibliothek der Moskauer Synodal-Typographie (das zweite der „Novgoroder Fragmente“)

34 fol., Format 15,5 x 12,5 cm², Pergament.

Besitzer: Historisches Museum, Moskau.

Datierung: Ende 12. Jahrhundert.

Beschreibung und Ausgabe: E. Koschmieder, a. a. O., II 31–38.

Spezimina: ebda, Tafel I–III (fol. 21v, 20v, 34v).

Die beiden „Novgoroder Fragmente“ gehören einer und derselben Handschrift an.

3. Ch₁ = *Hirmologium chiliandaricum* 308

72 fol., Format 15,5 x 11,1 cm², Pergament.

Besitzer: Kloster Chilandar auf dem Athos.

Datierung: Anfang 13. Jahrhundert.

Faksimile-Ausgabe: MMB, *Série principale*, Band V B, Kopenhagen 1957, herausgegeben mit Einleitung (s. Faksimile-Ausgabe des *Sticherarium chiliandaricum*) und Inhaltsverzeichnis von R. Jacobson.

b. Handschriften in Chartres-Notation

4. L = *Laurensis* B. 32 (Spir. 152)

312 fol., Format 19 x 14,5 cm², Pergament.

Besitzer: Kloster Lavra auf dem Athos.

Datierung: Zweite Hälfte 10. Jahrhundert.

Notationsstadium: Chartres I.

Die Neumierung eines einzigen Faszikels (fol. 51–58v) lassen das Notationsstadium Coislin I erkennen.

Beschreibung: Spyridon and S. Eustratiades, a. a. O., 16. Carsten Høeg, *The Hymns of the Hirmologium*, Part I, MMB, *Scripta* VI, Kopenhagen 1952, S. XIV.

Spezimina: H. Riemann (1909), Taf. I–III (fol. 1v–4r); Ol. Strunk, *The Notation of the Chartres fragment* (1955), Taf. IX (fol. 200); M. Velimirović, *Byzantine Elements in Early Slavic Chant*, a. a. O., II, Taf. 2* (fol. 79v); E. Wellesz, *History*, Taf. III (fol. 74); derselbe, *Die Musik der byzantinischen Kirdie*, Tafel (fol. 34); SNA, Taf. 4 (fol. 200r/v).

Zweimal aufgezeichnete Heirmen: Πῆμα τῶν ἁννῶν fol. 10 innerhalb einer Akolouthie des Protos und fol. 43v (mit weitgehend gleicher Neumierung) innerhalb einer Akolouthie des Deuteros; Ἐκ κοιλίας Ἀδου auf fol. 87 und (mit gleicher Neumierung) auf fol. 98.

4a. La = *Petropolitanus graecus* 361

2 fol., Format 19,5 x 15 cm², Pergament.

Besitzer: Öffentliche Bibliothek, Leningrad.

Beschreibung und Faksimile: J.-B. Thibaut, *Monuments*, 73–76.

Die beiden Folios dieses Fragments, etliche Heirmen aus Akolouthiai des Protos enthaltend, gehörten dem Codex L an.

c. Handschriften in Coislin-Notation

5. Lg = *Petropolitanus graecus* 557

16 fol., Format 22 x 14,3 cm².

Besitzer: Öffentliche Bibliothek, Leningrad.

Datierung: Ende 10. Jahrhundert.

Notationsstadium: Coislin I.

Beschreibung und Faksimile-Ausgabe: Thibaut, *Monuments*, S. 65–72 und Taf. VI bis XXIII.

Inhalt: Der Codex, ein Fragment, enthält 18 Akolouthiai (Kanones) des 3. Echos, mit dem Schluß der 2. Ode der 9. Akolouthie beginnend und mitten in der 8. Ode der 26. Akolouthie abbrechend.

6. E = *Esphigmenou* 54 (Lamb. 2067)

139 fol., Pergament.

Besitzer: Kloster Esphigmenou auf dem Athos.

Datierung: Anfang 11. Jahrhundert.

Notationsstadium: Coislin I.

Beschreibung: Spyr. P. Lambros, *Catalogue of the Greek Manuscripts on Mount Athos*, Vol. I, Cambridge 1895, 177.

Spezimina: V. M. Metallov, *Bogoslužebnoe pënie russkoj cerkvi v period domongol'skij*, Moskau 1912, Taf. IV–VII; SNA Taf. 2–3.

Inhalt: Dem Codex fehlen am Anfang die Akolouthiai des Protos und teilweise des Deuteros.

Lakunen: Zwischen fol. 1 und 2, fol. 7 und 8, fol. 55 und 56.

Notationstechnische Besonderheiten: Die Aufzeichnung des Theotokion Παρθένε μήτηρ καὶ ἀγνή, ἡ γ', fol. 25 weist Chartres-Zeichen auf (s. S. 329 und Taf. XI).

7. P = *Patmiacus* 55

198 fol., Format 13 x 17,5 cm², Pergament.

Besitzer: Kloster des hl. Johannes auf Patmos.

Datierung: Anfang 11. Jahrhundert.

Notationsstadium: Zwei Stufen in Coislin I (s. S. 311).

Einige Angaben: Johannes Sakkelion, *Πατμιακή βιβλιοθήκη*, Athen 1890, 43.

Spezimina: SNA Taf. 112.

Inhalt: Der Handschrift fehlen am Anfang die Akolouthiai des Protos und zum Teil des Deuterios, am Schluß die Akolouthiai des plagios Tetartos und teilweise des Barys. Foliiierung: Auf fol. 89 folgt unmittelbar fol. 91 (Lakune); zwischen fol. 103/104 ein unfoliiertes Blatt.

Lakunen: ein Blatt zwischen fol. 47 und 48; vermutlich ein Blatt zwischen fol. 89 und 91.

Zweimal aufgezeichnete Akolouthiai: ᾠσμα καινόν, ὕμνον ἄσωμεν Χριστῷ τῷ λυτρωτῇ fol. 9v—11 und fol. 17v—18v; Ἡπειρος ἐδείχθη πάλαι τῷ Ἰσραήλ fol. 12—13v und (unneumiert) fol. 20—21; Θάλασσαν ἐρυθρᾶν fol. 52v und (unneumiert) fol. 61.

Zweimal aufgezeichnete Heirmen: das Theotokion Σὲ τὴν νοητὴν καὶ ἔμψυχον κλίμακα fol. 7v und fol. 31v; die Heirmen Στερέωσόν μου τὸν νοῦν, Ἀκηχοῦς ὁ Ἀμβαζούμ, Τὸν Ἰωάνν μισούμενος fol. 15 und fol. 26v, Ὡς τὰ ἄστροα τοῦ οὐρανοῦ fol. 41 und fol. 53, Ὁ τὴν φλόγα δροσίσας fol. 43v und fol. 47v.

Nachträge: fol. 66r/v der Text des Sticheron Σήμερον ἡ ἀνοσιουργότροπος μήτηρ τοῦ φόνου (zum 29. August, s. D fol. 180v); fol. 179v das Karsamstagdoxastikon Εἰ καὶ λίθος βαρὺς με συγκαλύπτει in Chartres-Notation (s. S. 329 und Taf. X).

Besonderheiten: Die Texte sind von mindestens zwei Schreibern aufgezeichnet. An den Neumierungen haben sich drei Neumatoren, die nach zwei Vorlagen arbeiteten, beteiligt. Etliche Heirmen und eine Akolouthie sind nachträglich von einem vierten Neumator mit Tonzeichen versehen worden (s. S. 311). Von späterer Hand sind an einigen Akolouthiai Buchstabenneumen eingetragen (s. S. 169).

8. S = *Hirmologium sabbaiticum* Nr. 83

223 fol., Format 20,7 x 17,2 cm², Pergament.

Besitzer: Bibliothek des griechischen Patriarchats in Jerusalem.

Datierung: Anfang 11. Jahrhundert.

Notationsstadium: ausgehendes Coislin II oder frühes Coislin III (s. S. 316).

Beschreibung: A. Papadopoulos-Kerameus, Ἱεροσολυμιτικὴ Βιβλιοθήκη, II, St. Petersburg 1894, 157; C. Høeg, *The Hymns of the Hirmologium*, a. a. O., S. XV.

Spezimina: P. Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien*, II, Leipzig ²/1912, S. 45 (fol. 210v—211); M. Velimirović, a. a. O., II, Taf. 3*—4* (zweimal fol. 67v); E. Wellesz, *History*, Taf. IV (fol. 48); derselbe, *Die Musik der byzantinischen Kirche*, Tafel.

Modernisierung der Notation: An einer großen Anzahl von Heirmen wurden von einer späteren Hand mittelbyzantinische Neumen eingetragen oder die Coislin-Zeichen in solche umgewandelt.

9. O = *Parisinus, fonds Coislin* 220

267 fol., Format 24 x 19 cm², Pergament.

Besitzer: Bibliothèque Nationale, Paris.

Datierung: Anfang 12. Jahrhundert.

Notationsstadium: zwischen Coislin V und Coislin VI.

Beschreibung: A. Gastoué, a. a. O., 89; Robert Devreesse, *Catalogue des Manuscrits Grecs, II, Le Fonds Coislin*, Paris 1945, 202.

Spezimina: H. Riemann (1909), Taf. IV–V (fol. 70r/v); Jean-Baptiste Thibaut, *Origine byzantine de la notation neumatique de l'église latine*, Paris 1907, Taf. VII; J.-D. Petresco, *Les idiomes*, Taf. XXVI–XXVIII (fol. 9–11); E. Koschmieder, *Die ältesten Novgoroder Hirmologien-Fragmente*, II, Taf. 5–6 (fol. 149 und fol. 151); Wellesz, *Die Musik der byzantinischen Kirche*, a. a. O., Tafel (fol. 32); M. Velimirović, a. a. O., II, Taf. 6* (fol. 70); SNA, Taf. 109–111 (fol. 155–156).

Diplomatische Ausgabe: Zahlreiche Heirmen der Handschrift, und zwar die Paralleltexte der in No, Np und teils in Ch₁ überlieferten Heirmen sind bei Koschmieder, a. a. O., wiedergegeben.

Besonderheiten: Die Neumierungen des Codex weisen gelegentlich einige Chartres-Zeichen auf (s. S. 331).

10. Ga = *Cryptensis* E. γ. III

308 fol., Format 19 x 14 cm², Pergament.

Besitzer: Badia greca di Grottaferrata.

Datierung: Anfang 12. Jahrhundert.

Notationsstadium: zwischen Coislin V und Coislin VI.

Beschreibung: A. Rocchi, a. a. O., S. 428.

Spezimina: H. Riemann, Taf. VI–VII; J.-D. Petresco, a. a. O., Taf. XXVI (fol. 2);

L. Tardo, Tardo, *Melurgia*, Taf. XX (fol. 213) und Taf. XXII (fol. 101v); M. Velimirović, II, Taf. 5* (fol. 81v); SNA, Taf. 76–77 (fol. 185–186).

d. Mittelbyzantinische Handschriften

11. H = *Codex monasterii Hiberorum* 470

150 fol., Format 25,9 x 18,5 cm², Pergament.

Besitzer: Kloster Iviron auf dem Athos.

Datierung: um 1150.

Notationsstadium: zwischen Coislin VI und Mittelbyzantinisch I (s. S. 326).

Faksimile-Ausgabe: MMB, Série principale Band II, Kopenhagen 1938, ediert mit Einleitung und Inhaltsverzeichnis von Carsten Høeg.

12. G = *Cryptensis* E. γ. II

337 fol., Format 24 x 15 cm², Pergament.

Besitzer: Badia greca di Grottaferrata.

Datierung: 1281.

Notationsstadium: Mittelbyzantinisch II/III.

Faksimile-Ausgabe: MMB, Série principale Band III, Rom 1950, ediert mit Einleitung und Inhaltsverzeichnis von Laurentius Tardo.

4. Voraussetzungen einer chronologischen Ordnung

ALLGEMEINES UND STAND DER FORSCHUNG

Die überragende Bedeutung der Datierung paläobyzantinischer Handschriften, zumal der frühesten erhaltenen Quellen, für das Studium der Notation braucht kaum eigens hervorgehoben zu werden. Es versteht sich von selbst, daß sowohl die Erforschung der Entwicklung der paläobyzantinischen Neumenschriften als auch die Einordnung der ältesten slavischen Notationssysteme innerhalb der byzantinischen Semeiographie der Stütze durch eine gesicherte Chronologie bedürfen. Gerade die Datierung frühbyzantinischer neumierter Quellen gehört aber zu den schwierigsten Aufgaben der Forschung, und die Auseinandersetzung mit den damit zusammenhängenden Problemen führt zu der Erkenntnis, daß die Lösung dieser Aufgabe eigentlich nur von der eingehenden Untersuchung der Notation selbst zu erwarten ist.

Die wohl größte Schwierigkeit, die bei einem Datierungsversuch entgegentritt, liegt darin, daß aus dem 10. und 11. Jahrhundert keine einzige datierte griechische Neumenhandschrift überliefert ist. Die früheste datierte paläobyzantinische Quelle, das *Lenin-gradier Sticherarion* 789, ist erst 1106 geschrieben worden (s. S. 324). Aus diesem Grunde kommt aber für die Chronologie der *Codices* eine sonst durchaus wertvolle Datierungshilfe, nämlich die Orientierung nach den datierten Handschriften, hier nicht in Betracht. Die bisherige Forschung war daher, soweit sie sich überhaupt der Datierungsfrage ernsthaft zuwandte, entweder auf die Hilfe der griechischen Paläographie, der Forschung der griechischen Schrift, angewiesen oder mußte sich mit anderen, nicht immer zuverlässigen Datierungshilfen begnügen, ohne daß es gelungen war, eine brauchbare Methode selbst für die annähernde Datierung der paläobyzantinischen Handschriften zu entwickeln. Die Unsicherheit in Fragen der Chronologie ist so groß und die Meinungen der Forscher gehen dabei so weit auseinander, daß Datierungsversuche, die voneinander nicht weniger als zwei Jahrhunderte abweichen, keine Seltenheit sind. So wurde, nur um ein Beispiel anzuführen, unser *Codex Vi* von Egon Wellesz⁵ der Zeit „um 1000“ zugewiesen, von Strunk⁶ hingegen dem 12. Jahrhundert zugeordnet.

Gewisse Anhaltspunkte für die Datierung einiger Chartres-Quellen hat neuerdings Strunk⁷ zu gewinnen versucht, und zwar durch Berücksichtigung der Lebensdaten jüngerer Hymnographen und jüngerer Heiligen, deren Dichtungen in den ältesten erhaltenen *Codices* überliefert sind bzw. deren Andenken bestimmte *Stichera* gewidmet sind.

So glaubt Strunk die Entstehung des *Heirmologions* *Lavra B* 32, unseres *Codex L*, „nicht vor 950“ setzen zu müssen, und zwar deshalb, weil dieser *Codex* außer einer *Akolouthie* des Patriarchen Photius, der in diesem Amt von 858 bis 886 wirkte, noch

⁵ *Die Musik der byzantinischen Kirche*, a. a. O., 6.

⁶ *SNA*, Pars Suppletoria, 31.

⁷ *The Notation of the Chartres fragment*.

eine Akolouthie des Theophanes Protothronos und drei Stavrotheotokia des Kaisers Leo enthält, der von 886 bis 912 regierte.

Die Entstehung des Sticherarion Lavra Γ. 74, einer Handschrift, die die Stichera der Monate November bis August überliefert, setzt Strunk in die Zeit zwischen 969 und 1025 etwa, und zwar mit einem Hinweis darauf, daß der Codex zwei Stichera zum Andenken an den Tod des 969 ermordeten Kaisers Nikephorus Phokas und einige Stichera zu Ehren des hl. Athanasios, des Gründers des Klosters Lavra, enthält, der zwischen 997 und 1011 oder, nach jüngeren Forschungen, zwischen 996 und 1005/1006 starb.

Auch die Entstehung des Sticherarion Lavra Γ. 72, unseres Codex L₂, setzt Strunk in die Zeit vor 1025 etwa, da diese Handschrift und der soeben erwähnte Codex Lavra Γ. 74, wie den Subskriptionen zu entnehmen ist, von demselben Schreiber, Antonios, geschrieben seien.

Was die Datierung der Sticherarien Lavra Γ. 67 und Γ. 12, unserer Quellen L₁ und L₃, betrifft, so weist Strunk darauf hin, daß sie beide das Pfingststicheron Δεῦτε λαοί bzw. Δεῦτε πιστοί (auf fol. 78 bzw. fol. 101) tradieren, das im allgemeinen dem Kaiser Leo (886 bis 912) zugeschrieben wird, so daß sie beide nicht vor 950 entstanden sein dürften, zumal bis zu der Aufnahme des Sticheron in die Anthologien sicherlich noch einige Zeit vergangen sein muß.

Gestützt auf diese Überlegungen, gliedert Strunk die Chartres-Quellen in drei Gruppen, von denen die älteste die Codices L, L₁ und L₃ (10. Jahrhundert), die mittlere L₂ und Γ. 74 (vor 1025) und die jüngere Va (um 1050) und Sinaiticus graecus 1219 umfaßt. In der Einleitung zu den bereits angeführten *Specimina notationum antiquiorum*, einem paläographischen Atlas, der Schriftproben aus insgesamt 45 paläobyzantinischen Handschriften des 10. bis 12. Jahrhunderts zusammenfaßt, gibt Strunk, meist ohne nähere Begründung, für die betreffenden Quellen bestimmte Datierungsvorschläge (s. S. 361).

DIE NEUEN KRITERIEN

Im Laufe seiner Untersuchungen der paläobyzantinischen und altslavischen Neumen-schriften ist der Verfasser der vorliegenden Arbeit im Hinblick auf die Probleme der Chronologie zu Ergebnissen gekommen, die von Strunks Datierungen zu einem großen Teil so stark abweichen, daß es notwendig erscheint, hier den ganzen Fragenkomplex aufzurollen. Erwähnt sei zunächst, daß das Bemühen des Verfassers darauf gerichtet war, mit Hilfe mehrerer zuverlässiger Kriterien eine Methode für die sichere Datierung byzantinischer Neumenhandschriften zu entwickeln. Solche zuverlässigen Kriterien lassen sich nämlich vor allem durch das Studium der Notation gewinnen, und es läßt sich zeigen, daß bei Berücksichtigung aller Kriterien und durch Abwägen aller gegebenen Eigentümlichkeiten in den meisten Fällen mit großer, in diesem hohen Grade kaum zu erwartender Präzision eine sichere Chronologie möglich ist. Die gewonnenen Kriterien lassen sich folgendermaßen präzisieren, wobei noch zu bemerken ist, daß die Reihenfolge, in der sie hier aufgeführt werden, keineswegs in einem Verhältnis zu dem Grad ihrer Bedeutung steht.

1. Die ursprüngliche Bestimmung einer Quelle als Neumenhandschrift („Gesangbuch“) oder als Texthandschrift („Textbuch“), die später neumierte wurde.
2. Die Anzahl der unneumierte bleibenden Silben in den älteren Handschriften und der Häufigkeitsgrad des Oligon-Episems.
3. Die Reichhaltigkeit des Repertoires.
4. Die Formen der Neumen als paläographisches Kriterium.
5. Der Neumenbestand und das Stadium der Notation.

Von diesen Kriterien ist die größte Bedeutung zweifellos dem zuletzt angeführten beizumessen. Den übrigen kommt eine recht unterschiedliche Bedeutung zu. Sehr verfehlt wäre es, sich ausschließlich auf das eine oder andere der vier ersten Kriterien zu verlassen und die übrigen zu vernachlässigen; gefährliche Trugschlüsse wären die Folge einer solchen Beschränkung. Erst die Berücksichtigung aller Kriterien garantiert die Richtigkeit einer Datierung.

Eine Chronologie der paläobyzantinischen Handschriften setzt, wie angedeutet, eine eingehende Untersuchung der Notationssysteme voraus und ist folgerichtig deren Ergebnis. Die an der Notation selbst gewonnenen Kriterien sollen daher an dieser Stelle, nicht zuletzt um Vorwegnahmen zu vermeiden, nur kurz gestreift werden. Hier sollen nur die ersten drei Kriterien besprochen werden, unter anderem auch, weil diese Besprechung für die Darstellung der folgenden Kapitel wichtig ist.

DIE URSPRÜNGLICHE BESTIMMUNG EINER QUELLE ALS „GESANGBUCH“ ODER ALS „TEXTBUCH“

Vor allem für die Datierung der frühesten erhaltenen Quellen ist diesem Kriterium eine erhebliche Bedeutung nicht abzusprechen. Die ältesten Codices lassen sich nämlich deutlich in zwei Gruppen gliedern, je nach dem, ob sie, abgesehen von den Neumen, in ihren Texten die grammatischen Akzente und Spirituszeichen aufweisen oder dieser entbehren.

Erstere Gruppe wird von den Codices L, L₁, L₂ und L_g gebildet. Um die Gefahr einer Verwechslung der Neumen mit den grammatischen Akzenten zu vermeiden, sind die zuerstgenannten drei Codices jeweils mit zwei verschiedenen Tinten aufgezeichnet, der Text mit seinen Akzenten schwarz, die Tonzeichen dagegen rot. Dabei sind in L und L₂ die Neumen über den Akzentzeichen eingetragen, und zwar derart, daß das Bestreben der Neumenschreiber offensichtlich ist, durch die Neumierung die Akzentzeichen nicht anzutasten, während der Neumator des Codex L₁ die Akzentzeichen, sie gewissermaßen für ungültig erachtend, in Tonzeichen umzuwandeln versuchte — was ihm freilich nicht immer gut gelingen konnte. (So entstehen häufiger bizarre, kreuz- oder schwertförmige Zeichen, wenn beispielsweise eine Silbe, die den Gravis trug, mit einer Oxeia, einem Akut also, neumierte werden mußte und umgekehrt.) In L_g weist dann der Text nur spärliche Akzent- (meist den Zirkumflex) und Spirituszeichen auf. Ob hier Text und Neumen mit verschiedener Tinte geschrieben sind, läßt sich dem Thibautschen Faksimile nicht entnehmen.

Unsere Codices E, P, S und L₃ bilden sodann die Gruppe der ältesten Handschriften, die auf die Akzentzeichen gänzlich verzichten. Der Verzicht auf die Akzentzeichen, die offensichtlich für die Sänger eine potentielle Verwechslungsgefahr darstellten, verrät eindeutig, daß diese vier Codices, wie fast alle jüngeren paläobyzantinischen Handschriften (um von den mittelbyzantinischen ganz zu schweigen), als „Gesangbücher“ prädestiniert waren, während die Codices L, L₁ und L₂ höchstwahrscheinlich ihrer ursprünglichen Bestimmung nach Texthandschriften gewesen sind, die erst zu einem späteren Zeitpunkt neumierte wurden.

Dafür spricht nicht nur der Umstand, daß L₁ zur Hälfte unneumiert geblieben ist, sondern auch die Beobachtung, daß der Neumator des L die Tonzeichen nicht immer genau über den dazugehörigen Silben eintrug, sondern recht häufig scheinbar beziehungslos zwischen den Silben, daneben oder gar an falschen Stellen. (L₁ und L₂ verfahren in dieser Hinsicht wesentlich korrekter.) Nicht unerwähnt bleibe noch, daß in den ursprünglich als Texthandschriften bestimmten Codices der Text zahlreiche Abkürzungen aufweist, während in den „Gesangbüchern“ schon mit Rücksicht auf die Neumierung die Anzahl der Abkürzungen sehr gering gehalten ist.

Die aufgeführten Beobachtungen und Überlegungen lassen zusammengekommen die Hypothese als nicht unbegründet erscheinen, daß die Neumierung im ältesten Stadium an Texthandschriften, und zwar, um von der ekphonetischen Notation hier ganz abzusehen, vermutlich an Minuskelhandschriften vorgenommen wurde. Die Prädestinierung einer Quelle als „Textbuch“ oder „Gesangbuch“ mag daher in einigen Fällen als Kriterium für die Altersbestimmung herangezogen werden, wenngleich sich freilich mit diesem Kriterium allein eine Chronologie der ältesten Handschriften keinesfalls aufstellen läßt. Im Falle des Codex L₃ bietet immerhin schon allein die Berücksichtigung dieses Kriteriums einen Anhaltspunkt für die Annahme, daß diese Handschrift jünger als L, L₁ und L₂ sein müsse, eine Annahme, für deren Richtigkeit weitere Beobachtungen, wie noch auszuführen sein wird, den Beweis liefern.

Einen beträchtlichen Teil seiner Zuverlässigkeit büßt allerdings das Kriterium ein, wenn es sich um die Altersbestimmung von Handschriften handelt, die einem späteren paläobyzantinischen Notationsstadium angehören. So läßt sich im Falle der Codices Ochrid 53 und Lavra Δ. 11, zweier Handschriften in Coislin V bzw. Coislin VI, allein aus dem Umstand, daß ihr Text die Akzentuationszeichen aufweist, keineswegs schließen, daß sie älter sein müssen als andere Quellen desselben Notationstyps. Hier ist lediglich zu konstatieren, daß die Codices höchstwahrscheinlich ursprünglich nicht als „Gesangbücher“ bestimmt gewesen sind.

DIE ANZAHL DER UNNEUMIERTEN SILBEN UND DER HÄUFIGKEITSGRAD DES OLIGON-EPISEMS

Ein hervorstechendes gemeinsames Merkmal einer repräsentativen Reihe paläobyzantinischer Handschriften besteht darin, daß sie zahlreiche unneumierte Silben aufweisen. Daß die Nicht-Neumierung bestimmter Silben zweifellos als ein Indiz für das hohe Alter dieser Quellen zu werten ist, bedarf nicht der Erläuterung. Eingehend

geprüft zu werden verdienen aber dabei die Fragen, ob die Anzahl der unneumierten Silben in den einzelnen Codices verschieden ist, des weiteren — falls diese Frage positiv beantwortet wird — ob sich daraus ein Kriterium für die Altersbestimmung gewinnen ließe. Aus der Untersuchung zahlreicher Gesänge und mehrerer Handschriften nach diesem Gesichtspunkt ergibt sich, daß mit der tatsächlich von Codex zu Codex wechselnden Zahl der unneumierten Silben ein hochwertiges Kriterium gefunden ist.

Die Veranlassung zu dieser Untersuchung verdanken wir der Beobachtung, daß wir im Codex Sinaiticus graecus 1219 und in den Chartres-Stichera unseres Codex Va keinen oder so gut wie keinen unneumierten Silben begegnen. Die Befragung unserer Stichereien in Chartres-Notation führt zu dem Ergebnis, daß, von L₁ ausgehend und über L₂ und L₃ zu Sin und Va fortschreitend, die Anzahl unneumierter Silben sich allmählich verringert, ja schließlich gänzlich verschwindet. Damit hängt eine andere Erscheinung zusammen: Das Oligon-Epistem (s. S. 171), das in L₁ recht selten begegnet, tritt in L₂ und L₃ häufiger auf und erreicht in Sin und Va einen hohen Häufigkeitsgrad. Zur Veranschaulichung mag nachstehende Zusammenstellung dienen, die die Verhältnisse in neun Stichera wiedergibt.

Incipit	Silben- anzahl	Unneumierte Silben				Oligon-Epistem			
		L ₁	L ₂	L ₃	Va	L ₁	L ₂	L ₃	Va
Ἡ ἄνυμφος μήτηρ ⁸ (s. Taf. I)	140	30	23	15	1	1	3	6	10
Λαὸς δυσσεβής L ₁ 36, L ₂ 34, L ₃ 61v	101	17	11	10		0	3	2	
Σήμερον ἡ μισόχριστος L ₂ 8v, L ₃ 34, Va 78	159		15	12	0		5	6	10
Τῶν παθῶν τοῦ κυρίου L ₂ 2v, L ₃ 24v, Va 68v	100		6	6	0		1	2	5
Ἐν ταῖς λαμπρότησι (s. Taf. XVIII)	87	7	9	11		3	4	1	
Σήμερον συνέχει τάφος (s. Taf. XX)	103		9	17			1	0	
Δύο καὶ πονηρά (s. Taf. XXI)	137	25	15	19		0	4	7	
Ἐλκόμενος ἐπὶ σταυροῦ (s. Taf. XXIV)	107		5	11			7	2	
Ἀνέβη ὁ θεός (s. Taf. XXV)	56		4	0			3	1	

⁸ Möglicherweise liegt die Anzahl der unneumierten Silben in L₁ noch höher. Die Aufzeichnung des Stavrotheotokion ist nämlich stellenweise nicht gut lesbar, so daß sich an Hand des Mikrofilms kaum ausmachen läßt, ob bestimmte Silben, die wir als neumiert angenommen haben, tatsächlich mit Tonzeichen versehen sind.

Zu bemerken ist zunächst, daß der Prozentsatz der unneumierte Silben in den einzelnen Chartres-Stichera nicht konstant ist. In L₁ schwankt er zwischen 8 % und 21,4 %, in L₂ zwischen 4,6 % und 16,4 %, in L₃ zwischen 0 % und 16,5 %. Die mittleren Werte betragen in L₁ ca. 17 %, in L₂ und L₃ hingegen je ca. 10 %. In Sin liegt die Anzahl unneumierter Silben bei ca. 4 % (s. S. 310), in Va überschreitet sie niemals die 2 %-Grenze.

Zu bemerken ist des weiteren, daß diejenigen Silben, die in L₁ und L₂ unneumiert bleiben, in L₃ (wenn überhaupt) und Va mit dem Apostroph, der Oxeia, dem Chartres-Oligon oder mit dem geraden Ison (s. Kap. VI) versehen werden. Verwiesen sei vor allem auf Tafel I, die den Sachverhalt bestens veranschaulicht. Mit dem Oligon-Epistem werden übrigens im Zuge der Entwicklung nach größtmöglicher Präzisierung der diastematischen Verhältnisse nicht nur Chartres-Oxeiai, sondern auch andere Neumen ausgestattet (s. S. 172). Zu beachten ist noch, daß die ursprünglichen Texthandschriften L₁ und L₂ im Text häufiger Abbrüviaturen aufweisen, die in L₃ meist und in Va stets ausgeschrieben sind. Daß die Nicht-Neumierung zahlreicher Silben in den ältesten erhaltenen Handschriften teilweise auch in der Schreibweise des Textes mit eben häufigeren Abbrüviaturen begründet ist, bedarf keiner besonderen Erläuterung.

Somit läßt sich konstatieren, daß sich im Laufe der Zeit überaus deutlich eine konsequente Entwicklung in Richtung auf die Neumierung aller ursprünglich unneumiert gebliebenen Silben abzeichnet und daß die unterschiedliche Anzahl der unneumierten Silben in den einzelnen Chartres-Sticherarien in Verbindung mit weiteren Kriterien eine Handhabe für die Datierung liefert. Die diesbezüglichen Unterschiede zwischen L₁, L₃, Sin und Va sind so erheblich, daß sie selbst ohne die Heranziehung weiterer Indizien ausreichen könnten, um eine chronologische Reihenfolge zu etablieren. Die Unterschiede zwischen L₂ und L₃ sind hingegen in dieser Hinsicht gering, weshalb sie auch eine exakte Einordnung des L₂ in das chronologische Schema kaum gestatten. Aus der Untersuchung der Notation und aus weiteren Beobachtungen ergibt sich indessen eindeutig, daß L₂ dem Codex L₁ weitaus näher steht als L₃.

Komparative Untersuchungen der Anzahl unneumierter Silben lassen sich auch an den ältesten Heirmologien durchführen. Dazu eignen sich zunächst die Akolouthiai des Tritos besonders gut, weil sie zum Teil auch in Lg überliefert sind. Von den insgesamt 371 Silben, die die neun Heirmen der Akolouthie Τῷ ὁδηγήσαντι θεῷ (Fest des hl. Plato) zählen⁹, bleiben in L fol. 90v 111, in Lg fol. 2v 92, in E fol. 24 77, in P (Vorlage II) fol. 43 58 Silben unneumiert, mithin 30 %, 24 %, 20,8 %, 15,6 %.

⁹ Da in der Zusammensetzung der Akolouthie die Handschriften häufiger voneinander abweichen (einzelnen Oden finden sich in anderen Akolouthien), seien hier die zugrunde liegenden Oden β' bis θ' angeführt: "Ἰδετε, ἴδετε ὅτι ἐγώ εἰμι ὁ θεός, Στερέωσον κύριε, Εἰσαχήκοα κύριε, Τὸ φῶς σου τὸ ἀνέσπερον, Κύμασι πταισμάτων, Ὅ τὴν φλόγα δροσίσας, Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, Πῶς σε μακαρίσωμεν.

Von den 488 Silben¹⁰ der Akolouthie Θάλασσαν ἐρυσθῶν (Fest des hl. Eustratios)¹¹ sind dann in L fol. 97v 150, in Lg fol. 10v 117, in E fol. 23 106, in P (Vorlage II) fol. 52v 64 Silben unneumierte, mithin ca. 30 0/0, ca. 24 0/0, 21,5 0/0, 17,3 0/0.

Drei weitere Beispiele seien den Akolouthiai des plagios Protos entnommen. Von den 407 Silben, die acht Heirmen der Akolouthie Ἀρματα Φαραῶ¹² zählen, sind in P (Vorlage I) fol. 132 116, in L fol. 166 96, in E fol. 52v 89 neuemenlos, mithin 28,5 0/0, 23,6 0/0, 21,8 0/0. 280 Silben zählen dann gleichfalls acht Heirmen der „sinaitischen“ Akolouthie Θεὸς ἐφάνη ἐν σαρκί¹³; davon tragen in P (Vorlage I) fol. 129 97 keine Neumen, in L fol. 167v sind es 78, in E fol. 56 60, also 34 0/0, 27,8 0/0, 21,4 0/0. Von den 472 Silben der Akolouthie Διώξας καταλήψομαι bleiben schließlich in P (Vorlage I) fol. 130v 154 und in L fol. 161v 116 unneumiert, somit 32,6 0/0 und 24,5 0/0.

Die Auswertung dieser Statistik muß einem späteren Kapitel vorbehalten bleiben (s. S. 355). Hier sei lediglich angemerkt, daß trotz gelegentlicher Schwankungen der Prozentsätze in den einzelnen Akolouthiai die Abstände zwischen den Handschriften doch so erheblich sind, daß sie die Aufstellung einer Reihenfolge ermöglichen. Die unterschiedliche Anzahl unneumierter Silben kann daher auch im Falle der Heirmologien als ein erstes Kriterium für die chronologische Ordnung der Quellen gewertet werden. In diesem Zusammenhang ist noch zu erwähnen, daß der Prozentsatz unneumierter Silben in S wesentlich niedriger liegt als in den angeführten vier Heirmologien. So tragen von den 512 Silben der Akolouthie Λάτρην τὸν ἐξ Αἰγύπτου (ἡχ. πλ. δ') fol. 210v nur 39 keine Neumen, mithin nur 7,6 0/0 (s. noch S. 317).

Um einen Eindruck über das Verhältnis zwischen den Codices L und L₃ zu gewinnen, sei schließlich die Anzahl unneumierter Silben in den drei Heirmen des Karfreitagstriodions¹⁴ ins Auge gefaßt. Die Gegenüberstellung der Neumierungen in L, P und E zeigt hier unerhebliche Divergenzen, die keinerlei Rückschlüsse erlauben, während L₃ wenigstens in zwei Fällen mit weitaus niedrigeren Zahlen einen beachtlichen Abstand wahrt und damit einen unmißverständlichen Hinweis auf eine jüngere Entstehungszeit bietet. Unergiebig, ja irreführend ist der Heirmos der 5. Ode Πρὸς σὲ ὁρθρίζω mit insgesamt 54 Silben; hier bleiben in L 3, in L₃ 4, in P 5 und in E vier Silben unneumiert. Aufschlußreich sind dagegen der Heirmos der 8. Ode Στήλην κακίας (mit 73 Silben) und der 9. Ode Τὴν τιμωτέραν τῶν χερουβίμ (mit 50 Silben): Bei jenem

¹⁰ In L sind es 492.

¹¹ Hier die Oden β' bis θ': Πρόσχες μοι, Στήριξον συνέτισον, Ἀρρητον ἄφραστον θαῦμα, Τῷ ἀπροσίτῳ φωτὶ σου, Ἐκ κοιλίας Ἀδου, Ὡς τὰ ἄστρα τοῦ οὐρανοῦ, Μουσικῶν ὁργάνων, Ἐποίησεν ἄχραντε. Ode β' findet sich in P nicht, Ode η' ist nur bis zur Hälfte aufgezeichnet. Die Summe der Silben in P beträgt daher 370.

¹² Die ζ'-Ode Οὐ καταπλάγησαν τρισόλβιοι wurde nicht berücksichtigt, weil sie in P fehlt.

¹³ Hier blieb die στ'-Ode Ἐβόησα ἐν θλίψει μου außer Betracht, weil sie in P nur teilweise neuemiert ist.

¹⁴ SNA Taf. 4, 112, 2—3 und 6—8. Auf die Auswertung des Codex S, der auf fol. 150v/151 das Karfreitagstriodion überliefert, mußte verzichtet werden, da eine einwandfreie Rekonstruktion der paläobyzantinischen Aufzeichnung, die uns hier ja interessiert, infolge der späteren, in mittelbyzantinischer Notation vorgenommenen Eintragungen, wenigstens an Hand des Mikrofilms, nicht möglich ist.

tragen in P 14, in E 12, in L 11, in L₃ nur acht Silben keine Neumen, in diesem haben L und P je zehn unneumierte Silben, E neun, L₃ schließlich eine einzige.

Für den Vergleich der Notationen von L und L₃ erscheint übrigens in diesem Zusammenhang wichtig festzustellen, daß fast überall dort, wo in L₃ das gerade Ison steht, L entweder den Apostroph oder einen Punkt oder eben eine unneumierte Silbe aufweist.

BEMERKUNGEN ZU DEN ÜBRIGEN KRITERIEN

Die Frage, inwieweit die Reichhaltigkeit des Repertoires einer bestimmten Handschrift als Kriterium für die Altersbestimmung dienen kann, führt zu einer ganzen Reihe weiterer Fragen und ist mit ihnen derart verwickelt, daß eine gesonderte Besprechung wohl gerechtfertigt ist (s. Kap. III). Auch die beiden letzten Kriterien unserer chronologischen Methode, nämlich die nach der Neumenform und dem Neumenbestand, insbesondere nach dem Notationstyp, sollen aus den bereits genannten Gründen erst später ausführlich behandelt werden (s. Kap. XII). Hier sei lediglich vorweggenommen, daß sich innerhalb des Entwicklungsprozesses sowohl der Chartres- als auch der Coislin-Notation bestimmte stark ausgeprägte und einander ähnliche Tendenzen verfolgen lassen, die teils durch die zunehmende Erweiterung des Neumenbestandes, teils durch den häufigeren Einsatz bestimmter Intervallzeichen offensichtlich auf die Beseitigung oder wenigstens auf die Schwächung der diastematischen Unschärfe der Notationssysteme abzielen.

So zeichnet sich das Spätstadium der Chartres-Notation, wie schon angedeutet, vor allem durch den geradezu exzessiven Gebrauch einiger Neumen aus, die in früheren Stadien nur sparsam verwendet wurden. Die ursprüngliche Sparsamkeit beim Umgang mit den Tonzeichen tritt im Laufe der Zeit immer mehr zugunsten einer ständig um sich greifenden Verschwendung zurück. In ähnlicher Weise läßt sich dann in der Entwicklung der Coislin-Notation die Neigung beobachten, die originären „steno-graphischen“ Elemente des Systems aufzugeben und durch Verbesserung und Ergänzungen, das heißt durch die zunehmende Einführung von Intervallzeichen gewissermaßen „explizite“ zu werden.

Die genannten Tendenzen entwickeln sich in mehreren Etappen, so daß die aufmerksame Beobachtung und das eingehende Studium der notationstechnischen Wandlungen die präzise Unterscheidung bestimmter Notationsstadien und mit Hilfe weiterer Kriterien den systematischen Aufbau einer chronologischen Ordnung der paläo-byzantinischen Quellen ermöglichen. Die Ergebnisse dieser Untersuchungen, die zur Unterscheidung von vier Stadien der Chartres- und sechs Stadien der Coislin-Notation führen, sind bereits in unseren Quellenbeschreibungen ausgewertet, wobei die Reihenfolge, in der jeweils die griechischen Sticherarien und Heirmologien angeführt werden, dieser neuen chronologischen Ordnung entspricht.

III

DAS REPERTOIRE

1. Das Problem der Reduzierung

Der Vergleich der ältesten erhaltenen byzantinischen Heirmologien und Sticherarien des ausgehenden 10. und beginnenden 11. Jahrhunderts mit den korrespondierenden Handschriften des 12. Jahrhunderts im Hinblick auf das Repertoire deckt eine sowohl in liturgiewissenschaftlicher und musikgeschichtlicher als auch in notationshistorischer Hinsicht höchst bemerkenswerte Erscheinung auf, hinter deren scheinbar glatten Oberfläche ein Knäuel schwieriger Probleme verborgen ist. Um diese Erscheinung zunächst einmal nur zu umreißen: Die ältesten Quellen weisen das bei weitem reichhaltigere Repertoire auf; neben dem später beibehaltenen Melodiencorpus überliefern sie nämlich zahlreiche Gesänge, die offensichtlich außer liturgischen Gebrauch gekommen waren, da sie bereits in den etwas jüngeren Codices nicht mehr auftreten. Zu einem bestimmten Zeitpunkt oder zu verschiedenen Zeitpunkten oder aber im Laufe der Zeit scheint also eine „Reduzierung“ des älteren Repertoires erfolgt zu sein, deren Gründe völlig unbekannt sind.

Sehr nahe läge es, an eine Art „Kodifizierung“ der Liturgie zu denken, die sich — soweit es wenigstens den Anteil der Hymnodie anbelangt — noch bis ins 10./11. Jahrhundert im status nascendi befand. Es ist stets im Auge zu behalten, daß die byzantinische Hymnographie, die im 8. bis 10. Jahrhundert vor allem in Palästina/Syrien (Sabbas-Kloster) wie auch in Konstantinopel (Studios-Kloster) eine dritte Blüteepoche erlebte und einen schier unübersehbaren Reichtum an Kanones, Stichera aller Gattungen und Kontakia zeitigte, im 11. Jahrhundert zu einem Stillstand, ja eigentlich zu ihrem Abschluß gekommen ist, und es wird von literarhistorischer Seite¹ zu Recht darauf hingewiesen, daß einer der Gründe für die Erlahmung der hymnodischen Schöpferkraft nicht zuletzt in dem vollzogenen Abschluß der Liturgie zu suchen sei, weil dadurch *„dem Dichter die fruchtbarste Anregung, die Hoffnung auf praktische Verwertung, d. h. auf Einführung seiner Lieder in das kirchliche Repertoire fast vollständig geraubt“* war. So plausibel die Annahme einer Kodifizierung der Liturgie als Erklärung für die Reduzierung des musikalischen Repertoires zunächst auch erscheinen mag, so bedarf sie doch — naturgemäß — einer eingehenden Untersuchung, und es sei vorweggenommen, daß eine solche Untersuchung zu wahrhaft überraschenden Ergebnissen führt.

Die Reduzierung des heirmologischen und sticherarischen Repertoires ist eine Erscheinung, die bereits mehreren Forschern aufgefallen ist, ohne daß es jedoch bisher

¹ Karl Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Literatur*, München 2/1897, 322.

über gelegentliche Hinweise und Bemerkungen hinaus zur exakten Beschreibung und systematischen Untersuchung gekommen wäre.

Schon Gastoué² stellte an Hand eines Vergleiches des Fragments von Chartres mit drei jüngeren Pariser Stichereien zu Recht fest, daß nur die Hälfte der Stichera des Fragments in den jüngeren Quellen vorkommen, meinte aber irrtümlich (da er den Codex L₃ nicht kannte), daß die jüngeren Codices auch neue Stichera brächten, eine Auffassung, die ihn zur Annahme verleitete, daß die drei Pariser Handschriften den Stand repräsentierten, den die byzantinische (konstantinopolitanische) Liturgie nach der Aufnahme hagiopolitanischer (jerusalemischer) Gebräuche erreicht hatte. Thibaut³ und Eustratiades⁴ bemerkten sodann gleichfalls, daß Lg, La und das Fragment aus dem Sinaiticus 1219 bzw. L, L₁ und L₃ aus jüngeren Codices unbekannte Stichera und Heirmen überliefern, und Høeg⁵ zog die Reichhaltigkeit des Repertoires, nämlich die Anzahl der überlieferten Kanones, als Kriterium für die Gruppierung der Heirmologien heran, von denen er L und S für die in dieser Hinsicht reichsten Quellen erachtete.

Recht denkwürdige Bemerkungen zu unserem Thema hat schließlich jüngst Strunk⁶ beigesteuert, dessen Beobachtungen von Vatopedi 1488, unserem Codex Va, ausgehen, einer Handschrift, die, wie erwähnt, teils in Coislin- und teils in Chartres-Notation geschrieben ist, dadurch verratend, daß der Schreiber zwei verschiedene Vorlagen verwendet hat. Die Entstehung des Codex setzt Strunk in die Zeit „um 1050“, und zwar deshalb, weil seiner Meinung nach die Notation von Va und Sinaiticus 1219 eher den Handschriften L₂ und Lavra Γ. 74 und somit dem Jahr 1025 näher stünde als dem mit 1106 datierten Sticherion Leningrad 789.

Da die in Coislin-Notation aufgezeichneten Stichera des Va dem reduzierten Repertoire angehören, während die in Chartres-Notation tradierten in den jüngeren Quellen nicht mehr enthalten seien, meint Strunk, daß um die Mitte des 11. Jahrhunderts eine Revision der offiziellen Gesangbücher stattgefunden habe, ferner daß vor diesem Zeitpunkt jedes Exemplar des Sticherion und Heirmologion eine lokalen Bedürfnissen angepaßte Kopie sui generis darstelle, nach diesem Zeitpunkt hingegen — und für längere Zeit — nur allgemein gebräuchliche, standardisierte und reduzierte Fassungen der beiden Gesangbücher begegnen, wobei jedes Exemplar eine mehr oder weniger getreue Reproduktion seines besonderen Archetypus bilde. Der Codex Va bezeichne demnach, laut Strunk, eine Art „Wendepunkt“; als er geschrieben wurde, ward ein älteres Notationssystem durch ein neues ersetzt, und unser Codex sei sowohl eine der ersten Handschriften, die das neue System verwenden, als auch eine der letzten, die noch das alte überliefern (s. hierzu S. 361).

In Anbetracht der fünf aus dem Kloster des hl. Elias in Carbone stammenden Menäen, den Codices Cryptenses Δ. α. XIII—Δ. α. XVII, fünf Handschriften in „the

² A. a. O., 2, 97—99.

³ *Монументы*, 70—72, 73—76, 77—78.

⁴ *Catalogue of the Greek Manuscripts in the library of the Laura on Mount Athos*, a. a. O., 16, 33, 41.

⁵ *The Hymns of the Hirmologium*, Part I, Kopenhagen 1952, XVII ff. (MMB, Transcripta, VI).

⁶ *Chartres fragment*, 10, 34, 36; SNA, Pars Suppletoria, 16, 23 f.

moderately developed, 'Coislin' notation of the later eleventh century", meint noch Strunk, daß die standardisierte und reduzierte Fassung weder schon mit der Chartres-Notation noch mit der Coislin-Notation „in its primitive form“ zusammenliefe, sondern erst zusammen mit der Coislin-Notation „in its moderately developed form“. Der scharfe Kontrast zwischen der Notation des früheren 11. und der des späteren 11. Jahrhunderts sei schließlich eine Folge der liturgischen Reform und nicht deren Ursache.

Reduzierung des Repertoires und Chronologie der Quellen sind auch miteinander zusammenhängende Fragen. Die Aufstellung einer chronologischen Ordnung führt unweigerlich zu bestimmten Lösungen der Repertoire-Fragen, wie auch umgekehrt die Berücksichtigung des Repertoires wesentliche Anhaltspunkte für die Datierung der Quellen bietet. Wie im Falle der Chronologie, so ist der Verfasser auch hinsichtlich der Repertoire-Fragen zu einer Reihe von Ergebnissen gelangt, die von denen Strunks grundsätzlich abweichen, so daß also wenigstens ein kurzgefaßter Bericht über die eigenen Untersuchungen hier eingeschaltet werden soll, zumal Repertoire-Fragen auch für die Altersbestimmung der ältesten slavischen Überlieferung eine Rolle spielen. Diese Untersuchungen gehen von den folgenden Aufgaben bzw. Fragen aus:

- a) Bestimmung der eliminierten Gesänge;
- b) die Frage nach einem Zusammenhang zwischen der Reduzierung des Repertoires und der Anordnung der Gesänge in den Handschriften;
- c) Zeitpunkt der Reduzierung;
- d) die Frage nach dem Zusammenhang mit der notationshistorischen Entwicklung.

2. Bestimmung der eliminierten Stichera

DIE STICHERA DER KARWOCHÉ

Die genannten Fragen mögen wohl am besten an den Stichera der Karwoche untersucht werden, erstens weil sie in den meisten der herangezogenen Quellen überliefert sind, zweitens weil sie liturgisch eng beieinander liegen, drittens weil sie — wenn man von den Karfreitagsstichera absieht, die sich als besonders zahlreich für die Darstellung unserer Frage wenig eignen und daher vorerst nicht berücksichtigt werden sollen — hinsichtlich ihrer Anzahl repräsentativ für den Durchschnitt der im Triodion und Pentekostarion vorgesehenen Feste zu nennen sind.

Betrachten wir zuerst die Stichera des Kardenstages. In Tabelle I sind ihre Incipits nach dem Codex L₃ wiedergegeben, der in der Reichhaltigkeit seines Repertoires nicht nur alle Coislin- und die mittelbyzantinischen Sticherarien, sondern auch die beiden Chartres-Handschriften L₁ und L₂ bei weitem übertrifft. Die Sternchen neben den Nummern bedeuten, daß die betreffenden Stichera bei der „Reduzierung“ des Reper-

toires eliminiert wurden, daß sie also obsolet geworden sind. Die obsoleten Stichera sind in Va, soweit enthalten, durchweg in Chartres-Notation aufgezeichnet, während die übrigen in Coislin-Zeichen notiert sind. Nr. 10 ist nur in Va (erwartungsgemäß in Chartres-Notation) und Vi (hier unneumiert) überliefert. Nr. 16 ist in L₃ am Schluß der Handschrift (auf fol. 160) nachgetragen.

Aus der Tabelle wird ersichtlich, daß von den 16 Stichera des ursprünglichen Repertoires nicht weniger als neun eliminiert wurden, somit also mehr als die Hälfte. Die Überraschung über die hohe Anzahl der „Obsoleta“ wird indessen erheblich gemildert, sobald man entdeckt, daß darunter mehrere Kontrafakta fallen. So sind die Stichera Nr. 5–6 Kontrafakta von Nr. 2, desgleichen die Stichera Nr. 8–10 von Nr. 7. Bemerkenswert ist ferner die Eliminierung von Nr. 15, einem Theotokion, das (was nicht ohne Bedeutung bleibt) in L₁ am Rand nachgetragen ist. Sieht man also von den fünf Kontrafakta und dem Theotokion ab, so sind nur drei Idiomela (Nr. 3, 4 und 16) der vermeintlichen „Kodifizierung“ zum Opfer gefallen. Besonders aufschlußreich ist noch die Anordnung der Stichera, da die einzelnen Handschriften in dieser Hinsicht nicht immer einheitlich verfahren und gegenüber L₃ in bestimmten Fällen erhebliche Umstellungen beobachten lassen, wie die Übersicht in Tabelle I veranschaulicht⁷.

Aus dieser Aufstellung ergibt sich zunächst, daß L₂ die Reihenfolge der Stichera in L₃ beibehält, etliche Stücke aber nicht überliefert. Gehören somit diese beiden Quellen zusammen, so fügen sich die anderen Codices zu einer eigenen Gruppe. Trotz einzelner Abweichungen lassen sie einen deutlichen Zusammenhang erkennen, wobei an Umstellungen gegenüber L₃ vor allem die Versetzung des Sticheron Ἰδοῦ σοι τὸ τάλαντον (Nr. 11) vom Orthros an den Schluß der Vesper auffällt. Selbst in Va, einem Codex, der hinsichtlich der Anordnung offensichtlich infolge der verwendeten zwei Vorlagen einen Sonderfall darstellt und stets als solcher betrachtet werden muß, findet sich Nr. 11 am Schluß der Vesper. Dies ist um so bemerkenswerter, als dieses Sticheron dem 3. plagalen Echos, dem sogenannten Barys angehört und es in L₃ in der Reihenfolge der Echoi nach dem Oktoechos die einzige Anomalie bildet, einem Sticheron des Tetartos folgend und einem des plagios Deuterios vorangehend. Gerade diese oktoechische Anomalie scheint der Grund für die Versetzung des Sticheron gewesen zu sein, und diese Annahme läßt sich tatsächlich, an einem breiteren Material überprüft, bestätigen.

Für den Karmitwoch überliefert L₃ nicht weniger als 18 Stichera (s. Tabelle II), davon Nr. 18 im Nachtrag (auf fol. 159v). Das „reduzierte“ Repertoire repräsentieren Vi, L₅, Pa, D, C₃ und C₄ mit je 11 Stücken. Die Anzahl der „Obsoleta“ beträgt hier 7; darunter befinden sich zwei Kontrafakta (Nr. 14 und 15, die dem Modell Nr. 13 folgen), ein Theotokion (Nr. 11) und ein Doxastikon (Theotokion) (Nr. 17), die beide in L₁ am Rand nachgetragen sind. Die beiden Kontrafakta sind übrigens nicht nur in L₁, L₂, Va und Och, sondern auch im Codex Ch enthalten, der darüber hinaus zwei

⁷ Zur Tabelle ist anzumerken, daß in mehreren Handschriften bei jedem Fest die Stichera des Orthros und der Vesper in der Regel durch entsprechende Rubriken voneinander geschieden sind. In L₁ und D finden sich solche Rubriken selten. In Och, L₅ und Pa fehlen sie ganz.

weitere Stichera umfaßt, KZ ΤΕΒΕ ΜΙ-ΟϩΟ ΜΥϩΟΜβ und ΟΥΝΕ ΤΗ ΒΖΙ ΒΖΙΑΟ ΗΙ-ΟΑΟ, die in unseren griechischen Quellen fehlen. Von den 18 Stichera des Codex L₃ weist der Vatopedensis 15 auf; außer ihnen bringt er aber noch sechs Stücke in Chartres-Notation, die in den anderen Handschriften fehlen. Es sind dies Χριστοκτόνων δῆμος, Οὐρανὸν ἔχων ὡς θρόνον und Σοὶ τὸ μύρον μύρων ἢ πάλα φιλαμαρτήμων (drei Kontrafakta, die Nr. 8 folgen), ferner die drei Aposticha Ἀρχιερεῖς καὶ γραμματεῖς, Ἐν τῇ ἀλλῇ τοῦ Καὶάφα und Σήμερον τὸ πονηρὸν συνήχθη συνέδριον⁸. Nr. 10 findet sich übrigens in L₁, Va, Vi, D, C₃ und Ch unter den Stichera des Gründonnerstags, während L₂ es mit L₃ dem Karmittwoch zuweist. Im Gegensatz zu L₂ und L₃ rechnen L₁ und Va auch Nr. 9 den Stichera des Gründonnerstags zu.

An der Anordnung der Stichera in den einzelnen Handschriften ist besonders auffällig, daß das berühmte Doxastikon Nr. 12, ein der Nonne Kassiane zugeschriebenes Sticheron, das in L₃ am Schluß des Orthros steht und wie Nr. 10–11 die regelrechte oktoechische Reihenfolge durchbricht, in Va, Vi, Och, L₃, Pa, D, C₃ und C₄ an den Schluß der Vesper verlegt wird⁹, womit offensichtlich den Erfordernissen der oktoechischen Reihenfolge Genüge getan ist.

Von den Stichera des Gründonnerstags sind in Tabelle III Nr. 1–15 nach L₃ wiedergegeben, Nr. 16–19 dagegen nach L₁. Nr. 16 wird nämlich weder in L₂ noch in L₃ überliefert, während Nr. 18 und 19 die Codices L₂ und L₃ im Gegensatz zu den übrigen Handschriften dem Karmittwoch zuschreiben, desgleichen Nr. 17 dem Karmontag (darin folgt ihnen Va). Von den fünfzehn Stichera des Codex L₃ fallen fünf weg, darunter ein Theotokion (Nr. 5) und ein Doxastikon (Nr. 15). Kontrafakta fehlen.

Das Bild, das durch den komparativen Vergleich der Anordnung der Stichera entsteht, zeichnet sich durch Abweichungen aus, die über das durchschnittliche Maß hinausgehen. Selbst L₂, der sonst die Reihenfolge des Codex L₃ beibehält, weist hier Anomalien auf. Enger an L₃ hält sich diesmal Va, wenn man freilich von den Einschüben der Stichera Nr. 18 und 19 absieht. C₃ entfernt sich dann von der durch L₁, Och, Vi, L₃, Pa, D, C₄ und Ch gebildeten Achtergruppe. Besonders bemerkenswert ist die Geschlossenheit der 7 letzten Codices dieser Gruppe. Ihre Zusammenstellung weicht grundsätzlich von allen anderen Reihungen ab. Merkwürdig ist noch, daß sich nicht nur in D, sondern auch in Ch keinerlei Angaben über den liturgischen Ort der Stichera finden, ferner daß in Vi die einzige Anmerkung die Stichera den Laudes zuordnet, während die entsprechende Rubrik in L₁ sie der Vesper (Κύριε ἐκέκραξα) zuteilt. Die starken Abweichungen zwischen den verschiedenen Zusammenstellungen sind offensichtlich in dem Prinzip der oktoechischen Abfolge begründet, das in L₃ durchbrochen ist. „Rehabilitiert“ wird es von den Codices der Achtergruppe, welche die Stichera regulär nach der oktoechischen Reihenfolge bringen, nämlich hier Deu-

⁸ Wegen der besseren Übersichtlichkeit wurden in Tabelle II diese 6 Stichera des Codex Va sowie die beiden des Codex Ch nicht aufgenommen.

⁹ L₂, L₁ und Ch überliefern merkwürdigerweise das Doxastikon nicht.

teros, plagios Protos, plagios Deuterios und plagios Tetartos. Nachzutragen wäre noch, daß Nr. 14, nach L₃ ein Sticheron des plagios Deuterios, von allen anderen Handschriften dem 2. authentischen Echos zugewiesen wird.

Von den Stichera des Karsamstags sind in Tabelle IV die Incipits Nr. 1–15 nach L₃ wiedergegeben, Nr. 16–18 nach L₁ und L₂, Nr. 19 nach L₁, schließlich Nr. 20 nach Vi und C₂. (L₃ überliefert diese fünf Stichera nicht.) Die Stichera Nr. 16–19 sind in L₁ sämtlich unneumierte geblieben, von Nr. 16–18 ist in L₂ immerhin das Modell Nr. 16 neuumiert. (Diese drei Aposticha finden sich übrigens in den modernen gedruckten liturgischen Büchern, fehlen aber in den meisten Handschriften des Mittelalters.) Fassen wir jetzt die insgesamt 15 Stichera des Codex L₃ ins Auge, so kehren fünf (darunter die Theotokia Nr. 14 und 15) in den jüngeren Codices nicht wieder. Demgegenüber sind Nr. 10 und 11, zwei Kontrafakta von Nr. 9, auch im jüngeren Repertoire enthalten. Zu Nr. 13, dem Sticheron anatolikon Προευθέντος σου ἐν πύλαις Ἀδου, wäre anzumerken, daß es sich in Vi, Och und D nur unter den Stichera des Oktoechos findet, während L₃ und Va es an zwei Stellen überliefern, nämlich unter den Gesängen des Karsamstags und im Oktoechos. Das Sticherarium chiliandricum tradiert übrigens drei Kontrafakta, die in unseren griechischen Quellen fehlen, die aber einem identifizierten byzantinischen Modell folgen (s. Tabelle VIII, Nr. 44–46). Nicht unerwähnt bleibe noch, daß Ch die Stichera Nr. 9–11 quasi als Nachtrag im Anschluß an die Osterstichera bringt.

Was sodann die Anordnung der Gesänge betrifft, so wird aus der Tabelle ersichtlich, daß die Stichera Nr. 4 und 5, die dem plagios Deuterios angehören, in L₃ die oktoechische Reihenfolge durchbrechen, weshalb sie auch in den übrigen Handschriften (L₂ geht freilich wiederum mit L₃ konform) hinter Nr. 6 bzw. hinter Nr. 20 (Vi) versetzt werden, wodurch die reguläre oktoechische Reihenfolge wiederhergestellt wird, und zwar ergibt sich das Schema: Deuterios — plagios Protos — plagios Deuterios — plagios Tetartos.

FOLGERUNGEN: DIE KONTRAFAKTA UND THEOTOKIA

Unsere Untersuchung der Stichera der vier Karwochentage dürfte zur Genüge gezeigt haben, daß mit der eingangs angenommenen kanonischen „Kodifizierung“ offensichtlich die Kürzung des hymnodischen (hier sticherarischen) Repertoires angestrebt war; ferner daß von dieser vermeintlichen „Kodifizierung“ in erster Linie die Kontrafakta und die Theotokia bzw. bestimmte Doxastika betroffen wurden. Ergänzend sei noch darauf hingewiesen, daß von den fünfzehn Stichera zum Karmontag, die L₃ enthält, sieben eliminiert wurden, darunter zwei Kontrafakta und nicht weniger als drei Theotokia. Die Eliminierung der Kontrafakta leuchtet ohne weiteres ein. Weniger einleuchtend erscheint hingegen die Entfernung zahlreicher Idiomela und speziell Theotokia. Aus welchem Grunde wurde auf sie verzichtet, und nach welchen

Gesichtspunkten erfolgte die Auswahl der Gesänge, die „kodifiziert“ werden sollten? Diese Frage gilt es zu beantworten.

Betrachten wir zunächst die Theotokia, so veranlassen sie zu einer Reihe von Überlegungen, die zu bestimmten Rückschlüssen führen. Bei den betreffenden Stücken handelt es sich nämlich in der Regel um längere Kompositionen, die eine starke Neigung zur Melismatik aufweisen, wie schon allein ihre an „großen Chartres-Zeichen“ nahezu ungewöhnlich reiche Neumation verrät. Als einer der Gründe der Eliminierung mag also die Länge der betreffenden Stücke in Betracht gezogen werden. Weiter führen Überlegungen über das Alter der Theotokia, die zweifellos zu den jüngeren Kompositionen des sticherarischen und heirmologischen Repertoires gehören. Es ist stets im Auge zu behalten, daß die kultische Verehrung der Theotokos, der Gottesgebärerin, erst im 8. Jahrhundert einen Höhepunkt erreichte. Das 8. und vor allem das 9. und 10. Jahrhundert bilden die Blütezeit der Mariendichtung. Johannes von Damaskus († 749) gilt als der Autor der marianischen Stichera dogmatika, und auch die den Stichera alphabetika beigeordneten Theotokia dürften von ihm stammen¹⁰. W. Weyh¹¹ hat es wahrscheinlich gemacht, daß die Theotokia erst im 9. Jahrhundert integrierende Bestandteile der Kanones wurden.

Mit besonderer Vorliebe scheint die Gattung des Theotokion von den Dichtern der Zeit des Kaisers Leo des Weisen (886–912) gepflegt worden zu sein. Der Kaiser selbst ist jedenfalls im ausgehenden 9. und beginnenden 10. Jahrhundert nicht nur einer der Hauptvertreter, sondern gewiß auch der wichtigste Repräsentant der Kirchengedichtung auf diesem Gebiet. Von den zahlreichen Stavrotheotokia („Klagelieder“ der Theotokos am Kreuz), die ihm Handschriften des Mittelalters zuschreiben, hat H. J. W. Tillyard¹² 30 nach dem Codex Peribleptos in moderne Notation übertragen, und darunter befinden sich 14, die bereits in unserem Codex L₃ enthalten sind, hier teils unter den Karfreitagsgesängen, teils im Oktoechos-Abschnitt stehend, wie eine genaue Durchsicht des gesamten Repertoires der Handschrift zeigt (s. Tabelle VI). Geradezu drängt sich die Frage auf, ob der Codex doch nicht weitere Theotokia und Idiomela des Kaisers enthalte, und bei der Untersuchung dieser Frage decken sich Zusammenhänge auf, die die Repertoire-Probleme und darüber hinaus damit verbundene Fragen nach dem Alter und der Provenienz unserer Hauptquellen in einem völlig neuen Licht erscheinen lassen.

¹⁰ Es ist nämlich beachtenswert, daß die Initialbuchstaben der ersten sieben dieser acht Theotokia die Akrostichis ΙΩΑΝΝΟΥ ergeben.

¹¹ *Die Akrostichis in der byzantinischen Kanonesdichtung*, BZ, XVII (1908), 1–69.

¹² MMB Transcripta V, 163–208. Zum hymnodischen Schaffen des Kaisers Leo VI. s. W. Christ et M. Paronikas, *Anthologia graeca carminum christianorum*, Leipzig 1871, S. LI, 48–50, 105–109; C. Emereau, *Hymnographi byzantini*, Échos d'Orient XXIII (1924), S. 285; H. J. W. Tillyard, *The Morning Hymns of the Emperor Leo*, The Annual of the British School at Athens, XXX (1932), 86–108, Taf. XV–XVI, und XXXI (1933), 115–147; P. Trempelas, *Ἑκλογία ἑλληνικῆς ὁρθοδόξου ὑμνογραφίας*, Athen 1949, 250–252; H.-G. Beck, *Kirdie und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, München 1959, 546–548.

3. Die Stichera des Kaisers Leo VI. und der „königliche“ Codex Lavra F. 67

An drei verschiedenen Stellen, nämlich auf fol. 62v, 101 und 105, findet sich im Codex L₃ jeweils neben oder über den Initialen dreier Stichera die Eintragung Ba. Die Eintragungen sind gut lesbar und stammen zweifellos von der Hand des Schreibers, sie können indessen, besonders in den beiden letzten Fällen, leicht übersehen werden, und es erscheint daher nicht unbegreiflich, daß sie bislang unbemerkt geblieben sind. Ba ist die in griechischen Handschriften des Mittelalters übliche Abbrueviatur für βασιλέως¹³. Es fragt sich, welchem der byzantinischen Dichter-Kaiser der Codex die Autorschaft der Stichera zuschreibt und ob hier nicht doch Leo der Weise gemeint sei, eine Annahme, die ja sehr nahe liegt. Diese Annahme erweist sich als richtig, denn einmal findet sich auf fol. 36v des Codex neben zwei Gründonnerstagstichera, von der Hand des Schreibers in kleinen Buchstaben, die Eintragung Βα[σιλεως] λε[ον]τ[ος] Δεσπ[οτου], zum anderen lassen sich die mit Ba bezeichneten erwähnten Stichera einwandfrei auf Grund verschiedener Beobachtungen als Kompositionen des Kaisers Leo identifizieren.

Dabei zeigt sich, daß die Bezeichnungen βασιλέως sich nicht nur auf die drei Stichera beziehen, sondern auch auf die jeweils sich anschließenden Kompositionen bis zum Schluß des betreffenden Festes oder Offiziums. Das Sticheron Σήμερον ὁ δόξη τῇ πατρικῇ, auf das sich die Angabe auf fol. 62v bezieht, gehört nämlich der Karfreitagsvesper an und leitet, in der Anordnung des Codex, den Schlußabschnitt der Vesper ein, der nicht weniger als 19 Stichera umfaßt, darunter 10 Stavrotheotokia, die spätere Handschriften, wenigstens teilweise, ausdrücklich dem Kaiser zuschreiben. Das Sticheron Μαθηταῖς τὸ πνεῦμα τὸ ἅγιον dann, auf das sich die Eintragung fol. 101 bezieht, ist das erste einer Gruppe von drei Stichera, die die Pfingstvesper beschließen. Das zweite Stück dieser Gruppe, das bekannte Doxastikon Δεῦτε πιστοὶ (Δεῦτε λαοί), τὴν τρισυπόστατον θεότητα προσκυνήσωμεν, wird in mehreren Handschriften als Komposition Leos bestätigt. Auch das dritte Sticheron der Gruppe, das Theotokion Τὸ τοῦ πατρὸς ἀπαύγασμα, dürfte von Leo stammen. Zu erwähnen bleibt noch, daß das Theotokion Ἡ ἐκκλησία τοὺς ἐν πᾶσι τοῖς πέρασιν γῆς, auf das sich die Eintragung fol. 105 bezieht, wie die angeführten Stichera am Schluß eines Abschnittes stehend, die Gesänge zum Allerheiligensonntag und damit in L₃ die Gesänge des Pentekostarion beschließt.

Hat man einmal alle Stichera, die der Codex dem Kaiser zuschreibt, zusammengetragen, so stellt sich naturgemäß die Frage nach der Richtigkeit dieser Angaben. Ist die Autorschaft des Kaisers wahrscheinlich oder läßt sie sich gar bestätigen?

Philologische Untersuchungen über das hymnodische Schaffen des Kaisers liegen leider — wenn man von den Heothina absieht — bisher nicht vor. Von seinen Kirchendichtungen werden gemeinhin eine anakreontische Ode, ein Kanon despotikos und einige Idiomela genannt, sofern diese ihm in den gedruckten liturgischen Büchern zugeschrieben sind. Die vorhin erwähnten Stichera fehlen jedoch grobenteils in den

¹³ S. V. Gardthausen, *Griechische Paläographie*, Band II, Leipzig 2/1913, S. 344.

liturgischen Büchern, und ebensowenig begegnen die meisten von ihnen in den mittelbyzantinischen Musikhandschriften. Mit Hilfe der jüngeren Überlieferung läßt sich daher die Erforschung der Frage kaum vorantreiben. Auch die meisten paläobyzantinischen Musikhandschriften bieten keinen Anhaltspunkt.

Unter diesen Umständen erweisen sich zwei Handschriften, die Codices Patmos 218 und Ochrid 53, als um so hilfreicher. Pa überliefert nämlich in einem eigenen Abschnitt (fol. 123–132) unter der Überschrift *Stichera basilikia* nicht weniger als 57 dem Kaiser zugeschriebene Kompositionen, von denen keine einzige dem mittelbyzantinischen Repertoire angehört, von denen jedoch einige bereits in L₃ enthalten sind. Auch in Och finden sich am Schluß der Handschrift (pag. 656–664) gewissermaßen als Appendix 14 *Stichera*, die — bis auf eine Ausnahme — in mittelbyzantinischen Codices nicht vorkommen und von denen 8 gleichfalls dem Kaiser zugeschrieben sind. Zu erwähnen sind außerdem einzelne *Stichera*, die in einigen paläobyzantinischen Quellen als Kompositionen Leos bezeichnet werden. So tragen die Aufzeichnungen des Karfreitagssticheron *Σὲ τὸν ἀναβαλλόμενον φῶς ὡς ἱμάτιον γυμνὸν ὁρῶσα* in L₁ fol. 40v und des Pfingstdoxastikon *Δεῦτε λαοὶ* in Vi fol. 251 den Vermerk *Λέων(τος) Δεσπ(ότου)*, desgleichen das Himmelfahrtssticheron *Μύσται οἱ πάλοι* in Vi fol. 247 die Bezeichnung *Στιχ(ηρόν) Βασιλ(έως)*. Von einigen mittel- und spätbyzantinischen Handschriften werden schließlich, wie angedeutet, rund 30 *Stavrotheotokia* übereinstimmend dem Kaiser zugeschrieben. In diesem Zusammenhang sind außer dem Codex Peribleptos vor allem die Vatopedenses 1486 und 1491 anzuführen sowie der Codex Ambrosianus graecus 44 (datiert: 1342, im folgenden mit der Sigle A bezeichnet), der in einem eigenen Abschnitt (fol. 309–315) 26 *Stavrotheotokia* tradiert.

Werden von einer oder gar von mehreren Quellen bestimmte Gesänge übereinstimmend einem Autor zugeschrieben und fehlen Gegenindikationen, so besteht eigentlich keine Veranlassung, die Autorschaft anzuzweifeln. Aus diesem Grunde meinen wir die in Tabelle VI zusammengestellten 106 *Stichera* angesichts der Angaben in L₃, Pa, Och, A, im Codex Peribleptos und in anderen Handschriften als Originalkompositionen des Kaisers Leo VI. ansprechen zu dürfen. Aus der Tabelle wird ersichtlich, daß sich die Anzahl der bisher bekannten leonischen *Stichera* um mehr als um das Doppelte erhöht. Mindestens 70 Kompositionen können wir somit erstmals als *Stichera basilikia* identifizieren. Von den 106 Stücken sind 69 *Idiomela* oder *Theotokia* und 37 *Stavrotheotokia*. Nur ganz wenige von den *Idiomela* haben sich im mittelbyzantinischen und im aktuellen Repertoire erhalten; viele darunter sind *Unica*. Etliche *Stavrotheotokia* lassen sich zwar nicht als „*Obsoleta*“ bezeichnen, da sie in den erwähnten Codices überliefert sind. Sie fehlen indessen in den meisten paläo- und mittelbyzantinischen Quellen und stehen gewissermaßen am Rande des regulären Repertoires, sich durch einen Status *sui generis* ausweisend¹⁴. Sechs der „leonischen“

¹⁴ Drei Anmerkungen zur Tabelle: Die „*Obsoleta*“ sind mit Sternchen gekennzeichnet. Die Zahlen neben der Abkürzung T beziehen sich auf die Seiten der Tillyardschen Ausgabe der *Stichera* des Oktoechos, MMB V, Band II. Die Rubriken der *Stichera basilikia* in Pa mit Angabe der Feste und mit Echosbezeichnung sind auf den mir zur Verfügung stehenden Photographien meist unleserlich und wurden deshalb meist weggelassen.

Stavrotheotokia (Nr. 2, 4, 7, 9, 25 und 31) sind auch in Heirmologien als neunte Oden der Akolouthiai stavroanastasimoi überliefert.

Wenden wir uns wieder dem Codex Lavra Γ. 67, dem Ausgangspunkt unserer Untersuchung, zu, so ist zu konstatieren, daß von den 106 Stichera 30 bereits hier enthalten sind. Somit darf dieser Codex als eine Hauptquelle für das kompositorische Schaffen des Kaisers angesprochen werden und speziell unter den Musikhandschriften als die älteste Hauptquelle überhaupt. Besondere Beachtung verdient, daß die Stichera basilikia hier dem Hauptcorpus der ältesten Gesänge des Triodion, Pentekostarion und Oktoechos einverleibt sind. Sie finden sich nämlich innerhalb der einzelnen Feste und Abschnitte neben den regulären Gesängen oder im Anschluß an sie, während in Pa und Och die „königlichen“ Stichera in appendixähnlichen Abschnitten zusammengefaßt sind, wodurch ganz deutlich wird, daß sie außerhalb des regulären Repertoires stehen. Es ist mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß L₃ außer den identifizierten noch weitere Stichera des Kaisers überliefert. Den allergrößten Teil der „Obsoleta“ dieses Codex dürften Kompositionen des Kaisers und der Dichter-Komponisten seiner Zeit ausmachen. Sehr deutlich lassen sich in L₃ zwei „Repertoireschichten“ unterscheiden: neben der älteren Schicht eine wesentlich jüngere, die sich erst in der zweiten Hälfte des 9. und in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts herauskristallisiert hat.

Zusammenfassend müssen wir hervorheben, daß unter den paläobyzantinischen Sticherarien der Codex Lavra Γ. 67 hinsichtlich seines Repertoires einen Ausnahmefall darstellt. Mit Berechtigung mag er die „königliche“ Musikhandschrift der byzantinischen Zeit genannt werden, in dem Sinne, daß diese äußerst sorgfältig kalligraphisch und orthographisch geschriebene, schöne Handschrift das überkommene Repertoire um einen großen Teil des Schaffens des Kaisers Leo bereicherte und vermutlich aus einem Ort stammt, in dem das hymnodische Schaffen des Kaisers lebendig geblieben war oder erhalten werden sollte. Alle Anzeichen weisen auf Konstantinopel, die Hauptstadt des byzantinischen Kaiserreiches, als Entstehungsort der Handschrift hin. Von den übrigen paläobyzantinischen Sticherarien, sofern sie dem Typ des Triodion-Pentekostarion angehören, enthalten L₁ und vor allem L₂ eine ansehnliche Anzahl „königlicher“ Stichera. L₂ dürfte aller Wahrscheinlichkeit nach in Lavra selbst geschrieben worden sein (sein Ergänzungsband, der Codex Lavra Γ. 74, überliefert nämlich zahlreiche Stichera, die für lokale Gebräuche des Klosters bestimmt sind), und nichts spricht gegen die Annahme Lavras als Entstehungsort auch des Codex L₁. Die Aufnahme „königlicher“ Kompositionen in die beiden Handschriften überrascht in Anbetracht der engen Beziehung zwischen Konstantinopel und den Athosklöstern nicht. Beachtung verdient indessen die Tatsache, daß sowohl L₁ als auch L₂ in ihrem Bestand an solchen Kompositionen weit hinter L₃ zurückbleiben. (Letzteres gilt, selbst wenn man berücksichtigt, daß die beiden Handschriften im Gegensatz zu L₃ eines Oktoechos-Teiles, in den Theotokia und Stavrotheotokia hätten aufgenommen werden können, entbehren.) Es ließe sich vermuten, daß mit zunehmender Entfernung von Konstantinopel die Verbreitungs- und die Anziehungskraft des kaiserlichen hymnodischen Schaffens schwindet.

Unter diesem Aspekt betrachtet, stellt der in seiner Eigenart einmalige Codex L₃ auch in liturgischer Hinsicht ein höchst bemerkenswertes Denkmal dar. Im Zusammenhang mit anderen paläobyzantinischen Quellen dokumentiert er in eindrucksvoller Weise, daß das hymnodische Schaffen des Kaisers Leo und seines Kreises so umfangreich gewesen ist, daß es von der Liturgie als Ganzes nicht absorbiert werden konnte. Einzelne Stichera und Theotokia fanden nicht nur Eingang in die Liturgie, sondern darin auch einen festen Platz. Das Gros mußte freilich ausgeschieden werden, und es erscheint fraglich, ob es außerhalb Konstantinopels und der Athosklöster jemals eine Rolle gespielt hat.

4. Das Prinzip der oktoeichischen Reihenfolge und die Gruppierung der Quellen

Die unterschiedliche Anordnung der Stichera jedes Festes in den einzelnen Handschriften ist ein weiteres Ergebnis unserer Repertoire-Untersuchungen, dem größte Wichtigkeit beizumessen ist. Unsere Quellen verfahren in der Anordnung ihrer Gesänge nicht immer einheitlich, vielmehr lassen sie häufiger beträchtliche Divergenzen beobachten, die nicht zuletzt als Kriterium für eine Gruppierung der Handschriften herangezogen werden können.

Der Angelpunkt für eine solche Scheidung der Quellen liegt offensichtlich in dem Prinzip der oktoeichischen Reihenfolge der Gesänge. Der Chartres-Codex L₁, die Coislin-Handschriften O_{ch}, V_i, C₂, L₅ und Pa sowie unsere mittelbyzantinischen Quellen D und C₄ halten rigoros an diesem Prinzip fest, während der Codex L₃, von dem wir seiner Reichhaltigkeit halber ausgegangen sind, und L₂, eine ihm nahe stehende Handschrift, häufiger Durchbrechungen des Prinzips erkennen lassen.

Wird in L₂ und L₃ bei bestimmten Festen (so Karmontag, Sonntag der Samariterin, des Blinden, der hl. Väter und Allerheiligensonntag) das Prinzip der oktoeichischen Reihenfolge der Stichera nicht angetastet, so zeigt der Vergleich mit den Handschriften der L₁-Gruppe in der Anordnung der Gesänge völlige Übereinstimmung. Der einzige Unterschied besteht darin, daß letztere Quellen etliche Stichera nicht überliefern.

Wird dagegen in L₂ und L₃ die reguläre oktoeichische Reihenfolge in bestimmten Fällen, wie wir gesehen haben, durchbrochen, so fördert die Gegenüberstellung mit Quellen der L₁-Gruppe stärkste Abweichungen zutage. Stichera, die in Handschriften der einen Gruppe dem Orthros zugeordnet sind, begegnen in Codices der anderen Gruppe innerhalb der Vesper und umgekehrt. Als besonders lehrreiche Beispiele haben wir bestimmte Stichera des Kardienstags, Karmittwochs und des Gründonnerstags angeführt. Den Handschriften der L₁-Gruppe wäre noch C₃ zuzuzählen, wenn auch dieser Codex in einigen Fällen etwas eigenwillig verfährt.

Kompliziertere Verhältnisse zeigen die noch übrigen Handschriften Va und Ch. Beide nehmen innerhalb der herangezogenen Sticherarien im Hinblick auf die Anordnung ihrer Stichera gewissermaßen eine Sonderstellung ein, und sie ließen sich auch

bis zu einem gewissen Grade in Parallele zueinander setzen, ohne daß freilich ein Zusammenhang zwischen ihnen bestünde. Beide neigen zur Gruppe der Handschriften um L₁; sie lassen indessen häufiger starke Durchbrechungen der oktoeichischen Reihenfolge konstatieren, ohne daß sie andererseits zur Position der Codices L₂ und L₃ übergangen.

Die Besonderheiten des Codex Va sind, wie schon angedeutet, wenigstens in einer ganzen Reihe von Fällen in der Heranziehung zweier verschiedener Vorlagen begründet. Ein sehr aufschlußreiches Beispiel bieten die Stichera zum Sonntag der Samariterin, deren Incipits in Tabelle V nach L₃ wiedergegeben sind. Von den dreizehn Stichera, die L₃, übrigens in ununterbrochener oktoeichischen Reihenfolge, überliefert, finden sich in Coislin- und mittelbyzantinischen Handschriften acht. Fünf Stichera kamen also außer liturgischen Gebrauch. Von diesen „Obsoleta“ enthält Va vier, regulär in Chartres-Notation aufgezeichnet, während die acht Stichera des „kanonischen“ Repertoires in Coislin-Neumen notiert sind. In der Anordnung seiner Stichera folgt indessen Va, wie unserer Tabelle zu entnehmen ist, dem Codex L₃ nicht; vielmehr hat der Schreiber zuerst vier „Obsoleta“ nach seiner Chartres-Vorlage abgeschrieben und erst dann die acht „kanonischen“ Stücke nach seiner Coislin-Vorlage kopiert, und zwar in genauester Übereinstimmung mit Vi und D. Dieses relativ einfache Verfahren mußte modifiziert werden, sobald es sich um Feste handelte, für die früher Kontrafakta vorgesehen waren, die der Schreiber von seiner Chartres-Vorlage zu übernehmen wünschte (s. hierzu Tabelle I und II). Im allgemeinen läßt sich sagen, daß für den Schreiber des Codex Va die reguläre oktoeichische Reihenfolge, wie sie sich in den Quellen der L₁-Gruppe zeigt, vorbildlich gewesen ist, daß er sie jedoch des öfteren durchbrechen mußte, um die Chartres-Stichera unterbringen zu können.

Die oktoeichische Abfolge der Stichera bleibt schließlich als Grundprinzip noch in Ch erkennbar. In vielen wesentlichen Punkten stimmt der Codex mit den Handschriften der L₁-Gruppe überein. Daneben lassen sich aber auch die häufigeren Durchbrechungen nicht übersehen. Ein Zusammenhang in dieser Hinsicht mit L₁ und L₂ dürfte kaum bestehen. Die Anomalien in der oktoeichischen Reihenfolge ließen sich vielleicht mit Hilfe der zahlreichen obsoleten Stichera erklären, die der Codex enthält. Doch darüber später.

5. Deutung der Ergebnisse

(Die beiden Repertoireschriften)

Wir können zu einer abschließenden Betrachtung übergehen. Hier gilt es zunächst, den Begriff „Reduzierung des Repertoires“ zu präzisieren. Der Begriff ist bedenkenlos anzuwenden, sofern darunter der Verzicht auf zahlreiche Kontrafakta des älteren Repertoires verstanden wird. Der Vergleich paläobyzantinischer und mittelbyzantinischer Quellen zeigt deutlich, daß die jüngeren Quellen nicht einmal einen minimalen Teil der ehemals gesungenen Kontrafakta überliefern. Es muß allerdings dahingestellt bleiben, ob alle die in paläobyzantinischen Codices des 10.—11. Jahrhunderts enthal-

tenen Kontrafakta tatsächlich vorgetragen worden sind. Daß in fast allen paläobyzantinischen Quellen neben den neumierten auch unneumierte Kontrafakta begegnen, mag bedeuten, daß ihre Neumierung in Anbetracht der wohlbekannten und aufgezzeichneten Melodie des jeweiligen Modells für überflüssig erachtet wurde; es darf aber auch dahingehend interpretiert werden, daß es den Sängern freigestellt wurde, die betreffenden Kontrafakta vorzutragen oder darauf zu verzichten. Solche unneumierte Kontrafakta tradieren übrigens nicht nur verhältnismäßig jüngere Codices wie Vi, sondern auch selbst L₁, L₂ und gelegentlich sogar L₃.

Mit größerer Vorsicht muß der Begriff „Reduzierung des Repertoires“ angewandt werden, sofern damit der Verzicht auf *Idiomela* gemeint ist. Infolge seiner bereits ausführlich erläuterten Ausnahmestellung bietet L₃, der „königliche Codex“, keinen Maßstab für Betrachtungen solcher Art. Nicht alle seine Gesänge gehören zum regulären sticherarischen Repertoire des Triodion, Pentekostarion und des Oktoechos, wie es um die Jahrtausendwende in allen Kirchen und Klöstern des byzantinischen Ritus gesungen wurde. Selbst in dem Ort, aus dem die Handschrift stammt oder wo sie benutzt wurde, dürfte nur ein Teil davon, wenn auch der größere, tatsächlich vorgetragen worden sein. Bezeichnenderweise werden die meisten Stichera des Codex, von dem jeweils ersten Sticheron jeden Festes abgesehen, voneinander mit der stereotypen Angabe *ἄλλο* deutlich geschieden, und allein schon diese Bezeichnung scheint darauf hinzudeuten, daß dem Vortragenden die Freiheit der Auswahl gewährleistet worden war. Eine gewisse Freizügigkeit in der Auswahl der jüngeren Gesänge dürfte also die Regel gewesen sein.

Unter diesen Umständen darf die Reichhaltigkeit des Codex L₃ keineswegs dazu verleiten, dieser Handschrift ein höheres Alter zuzuschreiben als etwa den vergleichbaren Chartres-Codices L₁ und L₂, nur deshalb, weil diese, wie erwähnt, über ein bescheidenes Repertoire verfügen. Eine solche chronologische Bestimmung wäre verfehlt, zumal die beiden Codices jeweils eine Reihe von *Unica* enthalten. Andere Kriterien müssen also hier zu Rate gezogen werden. Daß indessen in bestimmten Fällen die Reichhaltigkeit des Repertoires als Kriterium für die Altersbestimmung einer Quelle mit in Betracht gezogen werden darf, sollte hier nicht bestritten werden. So mag schon allein die, gemessen an Vi, weit höhere Anzahl der „*Obsoleta*“ in Ch als ausreichendes Indiz für das höhere Alter des Traditionszweiges, dem die slavische Quelle angehört, gewertet werden.

Für die Klärung des Begriffes „Reduzierung“ des Repertoires scheint die Feststellung bedeutsam, daß die verdrängten *Idiomela* zumindest zum größten Teil einer jüngeren Zeit entstammen. Im Zusammenhang mit dem Codex L₃ haben wir bereits von zwei „Repertoireschichten“ gesprochen und die Ausbildung der „jüngeren“ Schicht in die Zeit zwischen etwa 850 und 950 gesetzt. Sofern es die Dichtungen betrifft, lassen sich die Gesänge der älteren Schicht zumindest bis ins ausgehende 6. Jahrhundert zurückverfolgen¹⁵. So werden die Troparia der Horen des Karfreitags im allgemeinen,

¹⁵ Eine repräsentative Anzahl von Troparia und Theotokia des Horologion, unter denen mehrere bereits in unseren ältesten neumierten Handschriften begegnen, möchte Anton Baumstark (*Liturgie*

übrigens auch von unseren Codices Vi fol. 223 und Ch fol. 58, Sophronios von Damaskus, dem Patriarchen von Jerusalem († 638) zugeschrieben¹⁶, und wenn diese Zuschreibung zutrifft, so dürfte Sophronios der Autor auch der 15 Antiphonen der Passion gewesen sein, da Antiphonen und Horen nicht weniger als fünf Troparia, nämlich Σήμερον τοῦ ναοῦ τὸ καταπέτασμα, τοῖς συλλαβοῦσι σε, Τάδε λέγει κύριος, Οἱ νομοῦνται τοῦ Ἰσραὴλ und Σήμερον κρεμάται gemeinsam haben. Johannes von Damaskus (ca. 675–749) wird dann in den ältesten Neumenhandschriften am meisten genannt, und zwar als Autor der Stichera anastasima, der Stichera anapausima und zahlreicher Idiomela des Triodion und Pentekostarion. Theodoros Studites (759–826) wird von Va ausdrücklich die Autorschaft der Stichera proshomoia der Fastenzeit zugeschrieben, und seine Autorschaft ist niemals angezweifelt worden. Sehr häufig führen schließlich die Codices L₁, L₂, L₃ und Va Theophanes als Autor zahlreicher Idiomela an, und bei diesem Autor kann es sich nur um Theophanes Studites beziehungsweise um Theophanes Graptos († 845) handeln¹⁷.

Bezeichnenderweise befinden sich unter den später „obsolet“ gewordenen Idiomela nur wenige Kompositionen des Johannes, Theophanes, Kosmas oder Andreas. (Kontrafakta auch dieser Meloden kamen freilich außer Gebrauch.)

Nicht grundsätzlich anders liegen die Dinge bei der „Reduzierung“ des heirmologischen Repertoires. Die meisten Akolouthiai der „großen“ Meloden Johannes, Kosmas und Andreas, vor allem die Akolouthiai anastasimoi, wie sie die ältesten Heirmologien, die Codices L, P, E, S und Lg überliefern, bilden den eisernen Bestand des Repertoires und werden in den späteren Handschriften weiter tradiert. Von den zahlreichen Akolouthiai jüngerer oder weniger berühmter Meloden sowie von den vielen Kanones für kleinere Feste, die die ältesten Heirmologien enthalten, bleibt hingegen in späteren Quellen nur ein geringer Teil bestehen.

Die ältere Repertoireschicht, die zwischen spätestens 600 und 850 ausgebildet worden sein dürfte, wurde also, so können wir folgern, von der „Kodifizierung“ in keiner Weise angetastet. Ihr sind vor allem die Idiomela der jüngeren Schicht (etwa 850–950) zum Opfer gefallen, in erster Linie Kompositionen des Kaisers Leo VI. und der Dichter seines Kreises. Die Fülle der von ihnen geschaffenen Kompositionen stand anscheinend in keinem Verhältnis zu dem Aufnahmevermögen der Liturgie. Das Reper-

comparée, Chevetogne 1953, S. 107) spätestens ins 5. oder 6. Jahrhundert datieren, da sie nämlich auch im Ritus der ägyptischen Monophysiten (in koptischer oder arabischer Sprache) erscheinen und dort spätestens zu diesem Zeitpunkt aufgenommen worden sein können.

¹⁶ So auch von Codex Lavra Δ.11 fol. 42, der noch angibt, daß das Offizium der Karfreitagshoren dem hagiopolitanischen Ritus (κατὰ τὴν παράδοσιν τῆς ἁγίας πόλεως) folgt. Auch Sinai 1219 fol. 56v und 72v/73 sowie die Cryptenses Δ. α. 14 fol. 220 und Δ. α. 15 fol. 60v schreiben die Troparia der Horen zu Weihnachten und Epiphanie, die ja zum Teil Kontrafakta der Karfreitagstroparia sind, dem Sophronios zu. Demgegenüber schreibt Ochrid 53 pag. 506 die Antiphonen der Passion dem Erzbischof von Alexandrien zu.

¹⁷ Ein dritter Theophanes, nämlich Theophanes Protothronos, wird offenbar zur Unterscheidung stets mit diesem Beinamen angeführt. — Außer Johannes von Damaskus, Theodoros Studites und Theophanes werden in den ältesten Handschriften als Autoren einzelner Stichera Andreas von Kreta (7. Jh), Kosmas von Jerusalem (8. Jh), Germanos von Konstantinopel († 733) und Sergios (9. Jh?) genannt.

toirebild, das der Codex L₃ bietet, gleicht einer Überwucherung des älteren Melodienbestandes durch jüngere Kompositionen. Es ist verständlich, daß sich die meisten der jüngeren Gesänge nicht haben „durchsetzen“ können, daß sie in Vergessenheit geraten sind oder auch bewußt „eliminiert“ wurden. So betrachtet, erscheint die vermeintliche „Kodifizierung“ des Repertoires, wenn von einer solchen tatsächlich gesprochen werden kann, als eine Wiederherstellung der ursprünglichen Ordnung, die freilich um eine ansehnliche Reihe von Kompositionen der „jüngeren“ Schicht erweitert wurde.

Was sodann die unterschiedliche Anordnung der Stichera in den einzelnen Quellen anbelangt, so darf als sicher gelten, daß die Anordnung nach dem Prinzip der oktoechischen Reihenfolge die ursprüngliche ist. Nicht nur erscheint sie bereits im Codex L₁ strikt durchgeführt, einer der älteren Chartres-Handschriften, die nach mehreren Kriterien ins beginnende 11. Jahrhundert zu datieren ist, sondern sie bleibt selbst in L₂ und L₃ trotz aller Durchbrechungen im Grunde als Prinzip erkennbar. Es muß stets im Auge behalten werden, daß die oktoechische Anordnung nicht nur für den als Oktoechos bekannten Teil des Sticherarios, sondern auch für das Heirmologion verbindlich ist, dessen Akolouthiai in den ältesten Quellen von Anfang an nach acht Echoi geordnet sind.

Es bleiben noch die Fragen nach dem Zeitpunkt der vermeintlichen „Reduzierung“ und nach einem möglichen Zusammenhang mit der notationshistorischen Entwicklung. Wir können nicht verschweigen, daß Strunks diesbezügliche Behauptungen dem Sachverhalt eigentlich in keinem Punkt gerecht werden. Die Basis, auf die sie sich stützen, erweist sich nämlich als eng und brüchig, und so ist es nicht verwunderlich, daß die gegebenen Deutungen geradewegs in die Irre führen.

Darf von „Reduzierung“ des Repertoires, wie dargelegt, nur sehr behutsam gesprochen werden, so kann von einer „Kodifizierung“ im Sinne einer offiziellen Revision der Gesangbücher, wie sie sich Strunk vorstellt, wohl keine Rede sein. Denn zunächst finden sich in den Quellen, soweit wir sehen, gar keine Anzeichen, die auf eine solche liturgische Revision im 11. Jahrhundert hindeuten. Aber davon abgesehen: Die meisten der „Obsoleta“ konnten gar nicht eliminiert werden, einfach weil sie ursprünglich kaum zum festen Bestand des regulären Repertoires gehörten. Aus unserer Untersuchung über die Stichera basilikia dürfte deutlich geworden sein, daß sie wohl von Anfang an gewissermaßen am Rande des Repertoires standen und ein Einzeldasein führten.

Damit sind auch Strunks Ausführungen über den Zeitpunkt der „Reduzierung“ hinfällig. Es braucht nur darauf verwiesen zu werden, daß noch lange nach 1050, dem angenommenen Zeitpunkt der „Standardisierung“, in Handschriften des ausgehenden 11., 12. oder gar 13. Jahrhunderts Kontrafakta und Idiomela begegnen, die dem Kreis der „Obsoleta“ entstammen. Erinnert sei an die Stichera basilikia in Ochrid 53 und Patmos 218, einer auf 1166 datierten Handschrift. Sie sind jedoch nicht die einzigen. Unser Patmiacus 218 erweist sich als eine der Hauptquellen des Randrepertoires. In drei Abschnitten (Teile B, E und F, s. S. 60) überliefert er eine große Anzahl von „Obsoleta“ (ebenso für die Menäen wie für das Triodion und Pentekostarion), die zum Teil sonst nur aus den Chartres-Sticherarien und den archaischen Neumierungen

in den kalabrischen Menäen bekannt sind (s. Tabellen VI, VII, VIII, IX). In diesem Zusammenhang ist noch der Codex Vi anzuführen, der nach notationstypologischen und weiteren Kriterien ins ausgehende 11. Jahrhundert zu datieren ist und der etliche neuumierte Idiomela und zahlreiche unneumierte Kontrafakta enthält, die außerhalb des „kanonischen“ Repertoires stehen, unter anderem die Idiomela Ἐν πάλῳ ὁχοῦμενος (Palmsonntag, fol. 203) und Μύσται οἱ πάλαι (Himmelfahrt, fol. 247).

Zu bemerken ist des weiteren, daß die Aufzeichnung einer Handschrift teils in Chartres- und teils in Coislin-Neumen, wie sie wohl am eindrucksvollsten im Falle des Codex Va entgegentritt, nicht ohne weiteres als Indiz dafür gewertet werden kann, daß die in Chartres-Notation (oder allgemein in einer zur Zeit der Aufzeichnung nicht mehr gebräuchlichen Notationsart) geschriebenen Stichera den „Obsoleta“ zuzuordnen seien. Daß der Codex Va den gesamten Teil des Oktoechos in Chartres-Notation überliefert, bedeutet keinesfalls, daß die betreffenden Stichera „obsolet“ geworden sind, sondern nur, daß dem Schreiber für sie offensichtlich nur eine Chartres-Vorlage zur Verfügung stand — denn diese Stichera sind noch in Coislin- und in mittelbyzantinischer Notation überliefert.

Hält man sich die dargelegten Gegebenheiten vor Augen, so bedarf es wohl keiner komplizierten Argumentation, um zu verdeutlichen, daß Strunks Auffassung, die vermeintliche „Kodifizierung“ des Repertoires stünde im kausalen Zusammenhang mit der notationstechnischen Entwicklung, sich in keiner Weise aufrechterhalten läßt. Hier der Kernsatz der Strunkschen Auffassung¹⁸: *„The sharp contrast in notation between the earlier and later eleventh century, as reflected in the relative anarchy of the one and the relative orderliness of the other, is an effect of this liturgical reform, not its cause.“* Das besagt offenbar, daß die angebliche liturgische Reform um 1050 der bis dahin in notationstechnischer Hinsicht herrschenden Vielfalt (Nebeneinanderbestehen der Chartres- und der Coislin-Notation) ein Ende bereitet und damit der Coislin-Notation den Weg für die künftige Alleinherrschaft geebnet habe. Eine solche Auffassung hätte nur dann einen gewissen Wahrscheinlichkeitswert, wenn es sich beweisen oder zumindest mit guten Gründen vermuten ließe, daß die später „obsolet“ gewordenen Stücke nur in Chartres-Notation aufgezeichnet gewesen sind und bei der vermeintlichen „Reform“ nicht in Coislin-Notation „umgeschrieben“ wurden, weil man sie aus dem Repertoire eliminierte.

Wir wollen nicht bestreiten, daß dieser Eindruck bei einer ersten Betrachtung des Repertoires in Vatopedi 1488 in der Tat aufkommen mag: Die „Obsoleta“ sind nämlich hier durchweg in Chartres-Notation notiert, während die Aufzeichnungen des regulären Repertoires Coislin-Notation aufweisen. Eine genauere Untersuchung unter Heranziehung weiterer Quellen beraubt jedoch die Hypothese jeder Stütze. Man betrachte die insgesamt 138 Chartres-Neumierungen des Codex Va (Triodion- und Pentekostarion-Teil), die in Tabelle VII mit Konkordanzen aus Handschriften in Chartres-, Coislin-, sematischer und mittelbyzantinischer Notation verzeichnet sind.

¹⁸ SNA, Pars Suppletoria, 16.

Die Auswertung der Tabelle bestätigt zunächst unsere Repertoireuntersuchungen aufs schönste. Die „eliminierten“ Stücke sind in erster Linie Kontrafakta (insgesamt 35 Stücke, also gut ein Viertel) und Theotokia (insgesamt zwölf Stücke: Nr. 60–69, 103, 123; dazu kommen die Stavrotheotokia Nr. 86 und 92). Von den Stichera des Kaisers Leo lassen sich acht registrieren (Nr. 9, 13, 29, 84, 88, 89, 101, 113). Das wohl erstaunlichste Ergebnis der Auswertung ist aber, daß nicht weniger als 51 der Chartres-Stücke des *Vatopedensis* (mithin mehr als ein Drittel) in etlichen der konsultierten Quellen in Coislin- oder in sematischer Neumierung tradiert sind, und dieses Ergebnis gestattet die Annahme, daß zumindest der größte Teil der „Obsoleta“ auch in archaischer Coislin-Notation überliefert war. Dem Schreiber des Codex Va haben freilich „Obsoleta“ in dieser Notierung nicht vorgelegen.

Das Ergebnis unserer Auswertung gilt übrigens nicht nur für das Triodion und Pentekostarion, sondern auch für die Stichera der Menäen. Die zahlreichen „Obsoleta“, die L4 und Sin enthalten, sind, wie Repertoirevergleiche mit Patmos 218 und mit den kalabrischen Menäen lehren, größtenteils auch in Coislin-Notation aufgezeichnet (s. Tabelle IX).

6. Das Repertoire des *Sticherarium chiliandaricum*

DIE SLAVISCHEN „OBSOLETA“ UND IHRE GRIECHISCHEN MODELLE

Eine gleichsam nachträgliche Bestätigung erhalten die Ergebnisse unserer Repertoire-Untersuchungen durch das eingehende Studium des Repertoires unserer slavischen Hauptquelle, des Codex Ch. Die Herausgeber der Faksimile-Edition des Codex¹⁹ haben in dem vorgelegten Inhaltsverzeichnis die griechischen Originaltexte für nicht weniger als 62 slavische Stichera nicht angeben können, weil sie in der von ihnen herangezogenen gedruckten Ausgabe des griechischen Triodion und Pentekostarion nicht aufgefunden werden konnten. Bis auf wenige Ausnahmen lassen sie sich aber auch in den meisten mittelbyzantinischen Handschriften des 13. bis 14. Jahrhunderts nicht auffinden. Sie gehören nämlich zu den „Obsoleta“ und sind teilweise nur in paläobyzantinischen Quellen enthalten.

Die Incipits dieser 62 slavischen Stichera sind in Tabelle VIII wiedergegeben, und zwar zusammen mit den Incipits der griechischen Originaltexte, soweit sie in unseren paläobyzantinischen Quellen überliefert sind, und mit Angabe der Konkordanzen. Von den 62 slavischen Stichera haben wir in 37 Fällen die griechischen Originaltexte identifiziert. In zehn weiteren Fällen können wir die griechischen Texte der Modelle angeben, denen die betreffenden slavischen Kontrafakta folgen. Für die 15 dann noch übrigbleibenden slavischen Stichera ließen sich in den herangezogenen paläobyzantinischen Quellen keine griechischen Parallelen nachweisen. Unter diesen 15 Stichera finden sich indessen sieben unneumierte Stücke und mehrere Kontrafakta.

¹⁹ A. a. O., 10.

Wie aus der Zusammenstellung in Tabelle VIII ersichtlich wird, die überwiegende Mehrheit der 62 slavischen Stichera sind Kontrafakta. Die Anzahl der Idiomela beläuft sich auf nur 18, und es erscheint durchaus möglich, daß unter ihnen das eine oder andere Sticheron ebenfalls ein Kontrafaktum ist, obwohl unser griechisches Parallelmaterial irgendwelche konkreten Anhaltspunkte für eine solche Annahme nicht bietet.

Besonders bemerkenswert ist noch die ansehnliche Reihe der Theotokia. Von den 25 „zusätzlichen“ Stichera, die Ch im Rahmen der 15 Antiphonen der Passion überliefert (in unserer Tabelle Nr. 13–37), sind 24 Theotokia (Nr. 36 bildet die einzige Ausnahme). Darunter befinden sich 14 (15) Kontrafakta, drei unneumierte Stücke und wohl sieben Idiomela. Daß für etliche dieser slavischen Theotokia die griechischen Originale nicht aufgefunden werden konnten, muß zwar festgehalten werden, ist indessen nicht sonderbar. Aus dem Vergleich des griechischen Materials ergibt sich nämlich eindeutig, daß auch die paläobyzantinischen Quellen untereinander in der Überlieferung der den Antiphonen beigeordneten Theotokia mitunter stärkstens abweichen (das gilt für die 9., 11., 12., 13. und 14. Antiphon), so daß also in dieser Hinsicht mehrere Traditionszweige angenommen werden müssen.

REPERTOIREVERGLEICHE MIT GRIECHISCHEN QUELLEN

Erwägen wir abschließend noch die Frage nach der Altersbestimmung des slavischen Traditionszweiges an Hand des Repertoirespiegels unseres Codex Ch, so bedarf nach den bisherigen Ausführungen keiner Begründung mehr, daß wir diese Frage nicht im Zusammenhang mit der vermeintlichen „Kodifizierung“ des Repertoires behandeln möchten. Vom Standpunkt des (regulären) Repertoires betrachtet, wie es in Coislin-Handschriften des ausgehenden 11. und 12. Jahrhunderts entgegentritt, enthält zwar Ch eine beträchtliche Anzahl von „Obsoleta“, die es ohne weiteres rechtfertigen, dem slavischen Traditionszweig, gemessen an diesen Handschriften, ein wesentlich höheres Alter zuzuschreiben. Verfehlt wäre indessen, aus Repertoirevergleichen des Codex Ch mit Chartres-Quellen wie L₂ und L₃ schließen zu wollen, daß der slavische Traditionszweig jünger sei als diese Quellen, da Ch eine geringere Anzahl an „Obsoleta“ aufwiese als beispielsweise L₃. Ein solcher Schluß wäre deshalb irrig, weil, wie schon ausgeführt, L₃ in der Reichhaltigkeit seines Repertoires einen Sonderfall darstellt (das gleiche gilt bis zu einem gewissen Grad auch für L₂) und keineswegs als Maßstab für Überlegungen solcher Art dienen darf.

Als repräsentativ für den Durchschnitt des allgemein verbreiteten Repertoires darf unter unseren ältesten griechischen Quellen vielmehr L₁ angesehen werden, ein Codex, der in der Anordnung der Stichera mit dem Gros der übrigen griechischen Handschriften übereinstimmt und auch hinsichtlich der Reichhaltigkeit des Repertoires wenigstens für einige Feste (s. Tabelle I–IV) mit Ch vergleichbar ist. Sprechen alle Kriterien dafür, die Entstehungszeit des Codex L₁ ins frühe 11. Jahrhundert zu setzen (s. S. 357), so verbietet nichts, auch für den slavischen Traditionszweig zunächst an Hand des Repertoirestandes von Ch das gleiche Alter anzunehmen. Daß übrigens die griechischen Originale zahlreicher „Obsoleta“ unseres slavischen Sticheration, wie aus

Tabelle VIII zu ersehen ist, nur in unseren Chartres-Quellen L₁, L₂ und L₃ überliefert sind, mag als weiteres Indiz für die zeitliche Nähe unseres Codex zu diesen Handschriften gewertet werden.

Mehr noch als der Repertoirestand von L₁ darf der von Ch als repräsentativ für den Querschnitt der byzantinischen Triodien und Pentekostarien des ausgehenden 10. und frühen 11. Jahrhunderts gelten. Denn während L₁ auf mehrere Stichera des regulären Repertoires verzichtet (so enthält dieser Codex weder die Stichera des Mandatum noch die fünfzehn Antiphonen der Passion), ist Ch im großen und ganzen betrachtet, selbst wenn man von den *Obsoleta* absieht, vollständig zu nennen.

ZUR ALTERSBESTIMMUNG DER ALTSLAVISCHEN STICHERARISCHEN ÜBERLIEFERUNG

Recht aufschlußreich ist es, daß der slavische Codex von den zahlreichen Stichera der vorhin herausgearbeiteten „jüngeren“ Schicht, das heißt von den Kompositionen des Kaisers Leo und seiner Zeitgenossen, im Gegensatz zu L₂ und L₃ nur wenige tradiert, und zwar nur jene, die allem Anschein nach verhältnismäßig früh als feste Bestandteile in die Liturgie aufgenommen wurden. Nur zwei unter den 30 Stichera basilikia des Codex L₃ sind im *Sticherarium chiliandarium* in kirchenslavischer Fassung überliefert (s. Tabelle VI/a Nr. 38, VI/b Nr. 33). Stärker vertreten sind im Repertoire des Codex die Kompositionen des Bischofs Theophanes Protothronos, eines Zeitgenossen Leos. Fünf der in L₁ und L₂ diesem Bischof zugeschriebenen Karsamstagsstichera sind auch in Ch zu finden (s. Tabelle IV, Nr. 1–4, 6).

Der jüngste der im *Sticherarium chiliandarium* vertretenen Hymnographen ist indessen der Sohn und Nachfolger Leos, der Kaiser Konstantinos Porphyrogenetos (913–959). Sein Name wird zwar nicht angeführt. (Ebenso wenig werden die Namen Leos und Theophanes' preisgegeben.) Auf fol. 71v überliefert jedoch der Codex die kirchenslavische Fassung des Πάσχα τὸ τερπνόν, Πάσχα κυρίου Πάσχα, eines Ostersticheron, das der Patmiacus 218 diesem Kaiser zuschreibt (s. S. 351).

Dieser Beobachtung müssen wir für die Altersbestimmung des slavischen Traditionszweiges, auf den Ch zurückgeht, höchste Bedeutung beimessen. Bedenken wir, daß von dem Zeitpunkt der Komposition dieses Sticherion bis zu seiner Aufnahme in die offiziellen liturgischen Gesangbücher und bis zur kirchenslavischen Übersetzung ein bestimmtes Zeitintervall vergangen sein dürfte, so erscheint es gerechtfertigt, als Zeitpunkt der endgültigen slavischen „Redaktion“ des Sticherarion das frühe 11. Jahrhundert anzunehmen. Das besagt freilich nicht, daß die Adaptierung der kirchenslavischen Texte erst zu diesem Zeitpunkt vorgenommen wurde. Es ist denkbar, ja durchaus wahrscheinlich, daß der endgültigen Redaktion des slavischen Sticherarion eine noch ältere Fassung voranging. Diese Frage kann indessen — wenigstens vom Blickwinkel der Repertoireverhältnisse aus — erst dann eingehender behandelt werden, wenn eine größere Anzahl altslavischer Sticherarien der Forschung zugänglich geworden ist.

Nachzutragen wäre noch, daß im Repertoire des Codex Ch merkwürdigerweise einige Stichera fehlen, die dem „regulären“ Repertoire der paläo- und mittelbyzantinischen Handschriften angehören (s. Tabelle VIII unter b).

DIE ADAPTIERUNG DER KIRCHENSLAVISCHEN TEXTE AN DIE GRIECHISCHEN ORIGINALMELODIEN

1. Die Unterlegung korrespondierender Texte und Neumierungen

Entschließt sich ein Forscher dazu, korrespondierende altslavische und byzantinische Gesänge durch „Parallelsetzung“ der Texte und Neumierungen direkt miteinander zu vergleichen, so sieht er sich bald vor ein Problem gestellt, von dessen richtiger Lösung zu einem erheblichen Teil die Entzifferung der sematischen Notation abhängig ist. Das Problem besteht darin, eine Methode für die Unterlegung der Texte und Neumen zu entwickeln, genauer formuliert, unter den sich dafür anbietenden Verfahrensweisen die adäquateste auszuwählen. Der Wahl der richtigen Methode ist nicht zuletzt deshalb besondere Bedeutung beizumessen, weil erst bei der Unterlegung der Texte und Neumierungen die Probleme und Schwierigkeiten offenbar werden, mit denen sich die mittelalterlichen Adaptatoren konfrontiert sahen. Das Problem der Unterlegung richtig zu lösen, bedeutet also bis zu einem gewissen Grade die Arbeit der Adaptatoren nachzuvollziehen. Ist die gewählte Methode aber inadäquat, so darf damit gerechnet werden, daß alle Wege zur richtigen Erkenntnis der Adaptierungstechnik versperrt bleiben.

KRITIK AN HØEGS UND VERDEILS PARALLELSETZUNGEN

Carsten Høeg, der als verantwortlicher Herausgeber der „Parallelsetzungen“ einer Reihe altslavischer und byzantinischer Heirmen des 1. Echos für die Arbeit von Velimirović¹ zeichnete und sich mit dem Problem der Unterlegung auseinandersetzen mußte, meinte dabei bestimmten Prinzipien nicht streng folgen zu können, erstens weil die Silbenzahl in korrespondierenden Kola nur zum Teil übereinstimmt, zweitens weil die sematischen Neumen manchmal — aber keineswegs immer — eine Ähnlichkeit mit den griechischen Neumen aufweisen, die er dem Leser vor Augen führen zu müssen glaubte. Aus diesem Grunde sah sich Høeg genötigt, teils dem Verfahren einer „Unterlegung Wort für Wort“ zu folgen und teils mehr die „(assumed) musical correspondences“ zu beachten, wobei er sich, wie er selbst gesteht, von mehr subjektiven Erwägungen leiten ließ. Høegs Unentschiedenheit in dieser wichtigen Frage läßt zwar den Schwierigkeitsgrad des Problems ahnen; von den beiden Verfahrensweisen, die er in Erwägung zog, nämlich Unterlegung nach dem Gesichtspunkt „Wort für Wort“ oder nach den gegebenen Ähnlichkeiten der Neumierungen, ist indessen die

¹ A. a. O., II, 6—7.

zweite die einzig richtige, und es ist sehr zu bedauern, daß Høeg, indem er häufig dem ersten Verfahren folgte, korrespondierende Texte und Neumen in vielen Fällen nicht korrekt unterlegen ließ, wodurch der Wert dieser sonst brauchbaren Tafeln herabgemindert erscheint. Es bleibe noch nicht unerwähnt, daß Høeg² bereits in seinem Beitrag zur altslavischen Kirchenmusik dem Verfahren einer Unterlegung „Wort für Wort“ den Vorzug gegeben hat, wie aus seiner Parallelsetzung des Heirmos Βυθού ἀνεζάλυψεν πνυθμένα ersichtlich wird, ferner daß auch Frau Verdeils³ Parallelsetzungen sich durchweg an diesem Verfahren orientieren.

Das Verfahren einer Unterlegung korrespondierender slavischer und byzantinischer Texte „Wort für Wort“ mag vom rein philologischen Standpunkt aus betrachtet nicht ganz unbegründet erscheinen; unter dem Aspekt der Adaptierungspraxis gesehen erweist es sich indessen als völlig inadäquat: es stellt eine Fiktion dar, die unter keinen Umständen die Adaptierungstechnik zu verstehen helfen kann. Absurd wäre selbst die Annahme, daß die Adaptatoren die ihnen vorliegenden kirchenslavischen Übersetzungen nach diesem Verfahren den griechischen Originalmelodien angepaßt haben könnten, anstatt zu versuchen, die slavischen Texte den griechischen Neumierungen ungeachtet der „Wort-für-Wort“-Korrespondenz so zu unterlegen, daß die Originalmelodien möglichst unverändert beibehalten werden und daß vor allem hinsichtlich der Akzente beider Sprachen die möglichst größte Übereinstimmung erzielt wird. Bei jedem Adaptierungsversuch sind getreue Bewahrung der Originalmelodie und korrekte Akzentuierung des neuen Textes höchste Gebote, vor denen alle anderen Rücksichten jegliche Bedeutung verlieren. Wie unerheblich der Gesichtspunkt einer Unterlegung „Wort für Wort“ für die mittelalterlichen Adaptoren gewesen ist, läßt sich an Hand dreier Beispiele aus den Høegschen und Verdeilschen Parallelsetzungen zeigen, die wir in Bsp. I–III jeweils im Zusammenhang mit unseren eigenen Unterlegungen wiedergeben. Die Beispiele mögen noch veranschaulichen, daß bei korrekter Unterlegung auch die sonst beträchtlichen Divergenzen zwischen sematischen und paläobyzantinischen Neumierungen sich zu einem nicht unwesentlichen Teil verringern.

DAS KONTRAFAKTURVERFAHREN

Für das Studium der Adaptierungstechnik eignen sich besonders gut griechische Originalgesänge, zu denen außer den kirchenslavischen Übersetzungen noch mehrere griechische und slavische Kontrafakta überliefert sind. Je höher die Anzahl der vorliegenden Kontrafakta, desto bessere Vergleichsmöglichkeiten. Untersuchungen griechischer Kontrafakta in ihrem Verhältnis zu der Modellstrophe, der sie folgen, lassen zwar stets das Bestreben nach vollständiger metrischer und musikalischer Übereinstimmung erkennen; auch ist das Ideal der getreuesten Kopie in den meisten Fällen erreicht; es darf indessen nicht verschwiegen werden, daß gleiche Silbenzahl und gleiche Akzentuierung nicht immer beibehalten werden können und daß sich infolgedessen Verstöße gegen die Gesetze der Isosyllabie und Homotonie häufiger ver-

² *The Oldest Slavonic Tradition*, 48 f.

³ A. a. O., 40, 155 ff.

zeichnen lassen. Erweisen sich aber die beiden Gesetze für den Bereich der griechischen Kontrafakta nur mit gewissen, in der Natur der Sache begründeten Einschränkungen verbindlich, so ist aus wohlbegreiflichen Gründen damit zu rechnen, daß im Falle der slavischen Kontrafakta die Verletzungen der beiden Gesetze häufiger und die Abweichungen vom Ideal der absoluten metrischen und musikalischen Übereinstimmung größer sind. Daß diese Erwartung den Verhältnissen ohne weiteres entspricht, läßt sich an jedem beliebigen Beispiel demonstrieren, und es darf geradezu als Norm hingestellt werden, daß zwischen slavischen Übersetzungen, seien es Heirmen, Stichera, Kontakia, Hypakoai, Koinonika oder sonst was, und ihren griechischen Modelltexten zumindest im Hinblick auf die Silbenzahl absolute Übereinstimmung nur in den seltensten Fällen anzutreffen ist. Dafür bietet unser Codex Ch ebenso reiches wie anschauliches Material, zumal er gegenüber dem Heirmologion noch den Vorzug besitzt, wie schon angeführt, zahlreiche Kontrafakta zu enthalten.

Untersuchungen der Adaptierungstechnik lassen sich außer an den Kontrafakta noch an jenen Gesängen durchführen, die metrisch und melodisch gleichgebaute Zeilen aufweisen. Hier läßt sich das Kontrafakturverfahren gewissermaßen im kleinen studieren, und auch in dieser Hinsicht bieten die Handschriften, zumal die Sticherarien, nahezu unerschöpfliches Beobachtungsmaterial, da das Prinzip der paarweisen Wiederholung gleichgebauter Kola die metrische und musikalische Struktur zahlreicher Gesänge aller Gattungen weitgehend bestimmt. Als Ausgangspunkt unserer Untersuchung der mit der Adaptierungstechnik gegebenen Probleme mögen daher die gleichgebauten Kola dienen, um so mehr, als sie gegenüber den (in der Regel umfangreichen) Kontrafakta eine übersichtliche Darstellung ermöglichen.

DIE GLEICHGEBAUTEN KOLA DES TROPARION ΤΑΔΕ ΛΕΓΕΙ ΚΥΡΙΟΣ

Besonders lehrreiche Beispiele für unser Vorhaben liefert das Karfreitagstroparion Τάδε λέγει κύριος, eines der drei Troparien, aus denen sich die 12. Antiphon der Passion zusammensetzt⁴. Unser Troparion gliedert sich in 18 Kola, die übrigens durch Punkte im Text in allen Handschriften deutlich voneinander geschieden sind. Etliche Kola weisen untereinander die gleiche Struktur auf. So stimmen die Kola 2 und 7 sowohl metrisch als auch melodisch überein, desgleichen Kola 4 und 5, schließlich die Kola 3, 8, 12, 15 und 17. Es nimmt nicht wunder, daß vor allem die fünfmalige Wiederkehr derselben melodischen Phrase, gestützt noch von den weiteren Korrespondenzen, dem Troparion rondoartige Züge verleiht.

⁴ Die beiden anderen Troparien sind Σήμερον τοῦ ναοῦ τὸ καταπέτασμα und Οἱ νομοῦνται τοῦ Ἰσραήλ. Diese drei Troparien der 12. Antiphon kehren, wie übrigens noch Τοῖς συλλαβοῦσι σε παρανόμοις (7. Antiphon) und Σήμερον κρεμάται ἐπὶ ξύλου (15. Antiphon), in den Horen des Karfreitags wieder, hier allerdings melismatisch beträchtlich ausgeschmückt. Zu beachten ist, daß dieser Unterschied nur für den byzantinischen Traditionszweig gilt. In Ch weisen die jeweils korrespondierenden Troparien der Antiphonen und Horen untereinander allenfalls geringfügige Abweichungen auf; die Troparien der Horen verzichten vollends auf zusätzlichen melismatischen Schmuck (s. Taf. XXVII, Bsp. 46, 176, 244–245).

In den Beispielen (1)–(5) sind die fünf zuletzt angeführten, gleichgebauten Kola nach elf griechischen Quellen und nach Ch wiedergegeben. Die griechischen Kola zählen jeweils acht Silben und lassen erkennen, daß die Akzente immer an den korrespondierenden Stellen erfolgen; akzentuiert werden nämlich jeweils die zweite und sechste Silbe. Den fünf Kola ist in der mittelbyzantinischen Version des Codex D dieselbe melodische Phrase, nämlich *a a g f a g g*, gemein, wie schon allein aus dem Neumenbild ersichtlich wird. Die Vertonungsweise mag strikt syllabisch genannt werden; nur die Schlußsilbe in (1) erhält in D, in den übrigen griechischen Quellen auch, einen zweiten Ton. Selbst ein oberflächlicher Vergleich der mittelbyzantinischen Zeichen mit den Coislin- und Chartres-Neumierungen läßt wohl kaum einen Zweifel daran zu, daß, von geringfügigen Varianten abgesehen, auch die paläobyzantinischen Versionen die genannte Acht-Töne-Phrase angeben⁵. Auffallend ist freilich, daß die Coislin-Neumierungen, gemessen an den diastematisch präzise aufzeichnenden mittelbyzantinischen Neumen, bestimmter „Zusatzzeichen“, wie beispielsweise des Kentema über der fünften Silbe, entbehren, ferner, daß in unseren Chartres-Versionen die erste, dritte, fünfte und siebente Silbe in der Regel unneumiert bleiben. L₂, L₃, Pa und C₃ lassen übrigens in (2) bei den beiden Schlußsilben eine Variante erkennen, und in (5) erscheint die Schlußsilbe in den meisten Coislin-Quellen mit zwei Tönen versehen.

Ziehen wir nunmehr die korrespondierenden Kola der slavischen Version zum Vergleich heran, so zeigt sich zunächst, daß sie, bis auf eine Ausnahme, ebenfalls jeweils acht Silben zählen. Das Gesetz der Isosyllabie mußte nur in (2) verletzt werden (sieben Silben). Es drängen sich geradezu die Fragen auf, ob die fünf Kola auch in der slavischen Version melodisch übereinstimmen, ferner auf welche Weise die Unterlegung der slavischen Silben und Neumen vorzunehmen ist, oder anders ausgedrückt, wie die Adaptatoren vorgegangen sind.

Zu bemerken ist zunächst, daß die sematischen Neumen in (1), (3) und (4) das gleiche Bild erblicken lassen. Die Abweichungen mögen als unerheblich angesprochen werden: In (4) erscheint die Petaste (*Krjule*) über der zweiten Silbe mit einem Kentema; dasselbe gilt in (3) für das Ison (*Stopica*) über der fünften Silbe; in (4) wird die dritte Silbe mit einem Gravis (*Palka*) versehen, während ihr in (1) und (3) ein Klasma (*Čaška*) zugeordnet ist⁶. Es besteht kein Zweifel, daß den drei Kola dieselbe melodische Phrase gemein ist, und die Betrachtung der sematischen Neumen in (2) und (5) läßt es deutlich werden, daß die Adaptatoren offensichtlich darum bemüht waren, die melodische Phrase auch in den beiden übrigen Kola beizubehalten, daß aber aus Gründen der Akzentuierung bestimmte Änderungen notwendig geworden sind.

Die Ähnlichkeit des sematischen Bildes in den fünf Kola ist so groß, daß die Unterlegung der beiden „irregulären“ Kola keine Schwierigkeiten bereitet. In (2) fallen die beiden Petastai weg, dafür kommt eine mit Diple versehene Schlußsilbe hinzu. Der Grund für diese Veränderung liegt offenbar nicht nur in der geringeren Silbenzahl,

⁵ Um Vorwegnahmen und Überschneidungen mit den Ausführungen der nächsten Kapitel zu vermeiden, sei hier auf eine eingehendere Besprechung der Aufzeichnungen verzichtet.

⁶ Besprochen werden diese Zeichen in Kap. VI und VII.

sondern auch in der Akzentuierung der betreffenden kirchenslavischen Wörter. (5) weist dann zwar die reguläre Silbenzahl 8 auf, gegen das Gesetz der Isosyllabie wird also keineswegs verstoßen; Verletzungen des Gesetzes der Homotonie bewirken aber eine wesentliche Veränderung, nämlich die Einschaltung einer mit Ison versehenen Silbe am Schluß des Kolons, und zwar zwischen den mit Petaste und Gravis neumierten Silben. Diese Veränderung hat zur Folge, daß eine Neume, nämlich das sonst der dritten Silbe zugeordnete Klasma, ausgelassen wird.

In (5) lassen sich also bereits zwei Phänomene beobachten, die innerhalb der Adaptierungspraxis sehr häufig begegnen und in Analogie zu sprachwissenschaftlichen Erscheinungen mit den Termini *Epenthese* und *Aphärese* bezeichnet werden mögen. Unter *Epenthese* verstehen wir im folgenden die — gemessen an den Silbenverhältnissen einer Musterstrophe oder Musterzeile — Einschaltung einer oder mehrerer Silben. *Aphärese* meint hingegen die entgegengesetzte Erscheinung der Auslassung einer oder mehrerer Silben des Originals.

2. Die Abweichungen zwischen den byzantinischen und sematischen Neumierungen

Stellen wir nunmehr die Frage nach dem Verhältnis der sematischen Zeichen zu den byzantinischen, so muß als erstes konstatiert werden, daß der unmittelbar aus dem Neumenbild gewonnene Eindruck, zunächst jedenfalls, enttäuschend ist, denn, gemessen an den zahlreichen Divergenzen, treten die wenigen Übereinstimmungen ganz zurück. Sie sollten dennoch registriert werden: In (1) haben D, L₃ und Ch die Diple als gemeinsames Zeichen, in (3) wird die Anfangssilbe mit einem Ison neumiert. Zu beachtlichen Ergebnissen führt indessen erst die vergleichende Untersuchung der „akzentuierenden Neumen“. Die beiden akzentuierten Silben, nämlich die zweite und die sechste, werden in allen paläobyzantinischen Handschriften, bis auf wenige Ausnahmen, mit der Oxeia versehen. D weist über der jeweils zweiten Silbe ebenfalls die Oxeia auf, über der sechsten Silbe hingegen meist die Petaste, die in C₂ noch in (5) ausnahmsweise über der zweiten Silbe steht.

Oxeia und Petaste sind in allen byzantinischen Notationen die zwei wichtigsten „akzentuierenden Neumen“. Sie begegnen in heirmologischen und sticherarischen Gesängen in der Regel nur über akzentuierten Silben und werden zuweilen gern ausgetauscht, wie bereits aus unserer Tafel ersichtlich wird. Besondere Bedeutung ist der Beobachtung beizumessen, daß in Ch in allen Kola, wenn man von (2) absieht, die jeweils zweite und sechste Silbe (die fünfte in [5]) regelmäßig eine Petaste tragen. Wenigstens in diesem einen, überaus wesentlichen Punkt, nämlich in der Akzentuierung bestimmter Silben, stimmen also die einzelnen byzantinischen Versionen mit der slavischen überein.

Damit sind aber wenigstens die augenfälligen Ähnlichkeiten zwischen den byzantinischen Neumierungen und den sematischen Zeichen so gut wie erschöpft. An der slavischen Version fallen vor allem die Isonzeichen jeweils über der vierten und fünften Silbe auf, an zwei Stellen also, wo die byzantinischen Versionen den Apostroph und das Oligon (letzteres in D mit Kentema) aufweisen. Da das hakenförmige Ison in der Coislin- und in der mittelbyzantinischen Notation die Bedeutung des Tonwiederholungszeichens besitzt, läge die Annahme nahe, daß es auch in der sematischen Notation in derselben Bedeutung angewandt wird. Sollte das aber zutreffen, so müßte konstatiert werden, daß zwischen der byzantinischen und der slavischen Version trotz der Übereinstimmung der Akzentzeichen auch beträchtliche Divergenzen unverkennbar sind.

HERVORSTECHENDE BESONDERHEITEN DER SEMATISCHEN NOTATION

Mit dieser Konstatierung sind wir bei einem für unsere Betrachtung kritischen Punkt angelangt, der ohne die Heranziehung weiteren, möglichst breiteren Materials nicht überwunden werden kann. Hier müssen vor allem einige Einzelheiten aus dem phänomenologischen Befund des sematischen Neumenbestandes vorweggenommen werden.

Größte Aufmerksamkeit verdient zunächst die Beobachtung, daß in der sematischen Notation das Oligon, in der Coislin- und mittelbyzantinischen Notation eines der häufigsten Zeichen, mit dem die aufsteigende Sekunde angezeigt wird, überhaupt nicht vorkommt.

Nicht minder bemerkenswert ist, daß die Oxeia, im Gegensatz zu allen byzantinischen Systemen, niemals allein erscheint, sondern stets in bestimmten Zeichenkombinationen.

Recht merkwürdig ist dann die Art, in der der sematische Apostroph behandelt wird. In Kombinationen mit anderen Neumen, zumal mit den Dyo Kentemata, tritt er überaus häufig auf, und gerade in dieser Kombination erreicht er einen Häufigkeitsgrad, der zumindest so hoch liegt wie der Häufigkeitsgrad der korrespondierenden byzantinischen Kombination. Demgegenüber begegnet der alleinstehende Apostroph in der sematischen Notation, dies im Gegensatz zu den byzantinischen Notationen, ausgesprochen selten, und zwar besitzt er in diesem Falle meist die Bedeutung der Chamele, also eines tiefen Tones schlechthin (s. S. 139).

Besonders beachtenswert erscheint schließlich, daß das Ison in der sematischen Notation nicht nur das häufigste Zeichen ist, sondern gemessen an seinem Auftreten in korrespondierenden Coislin- und mittelbyzantinischen Neumierungen, einen wesentlich höheren Häufigkeitsgrad erreicht. Um dieses wenigstens durch ein Beispiel zu präsentieren: Im Karfreitagstroparion Μικράν φωνήν ἀφῆκεν ~ ΜΑΛΛΑ ΓΛΑΚΑ ΗΧΙΟΥΥΤΗ (14. Antiphon der Passion) lassen sich in Va 10 Isonzeichen zählen, in Ch dagegen 30. In anderen Gesängen erscheint der Abstand noch größer. Eine statistische Untersuchung dieser Frage war nicht angestrebt (sie wäre auch wenig ergiebig), so daß nur annähernd das statistische Mittelmaß als Verhältnis 1:3 oder 1:4 geschätzt sei.

Die angeführten Besonderheiten des phänomenologischen Befunds veranlassen zu einer Reihe von Überlegungen und Vermutungen. Ist der Häufigkeitsgrad des Ison (Stopica) in der sematischen Notation unerwartet hoch und bestätigt sich die durchaus berechnete Annahme, das Ison fungiere auch in der sematischen Notation als Tonwiederholungszeichen, so dürfte man von diesen beiden Prämissen ausgehend, folgerichtig schließen, daß die in sematischer Notation aufgezeichneten slavischen Gesänge einen rezitativähnlichen Stil aufweisen, der im griechischen Bereich keine Parallele hat. Eine solche Schlußfolgerung führte dann konsequenterweise zu der Annahme, daß der slavische Traditionszweig sich entweder selbstständig entwickelt habe oder auf einen verlorengegangenen griechischen Traditionsast zurückgehe, der von den überkommenen paläobyzantinischen Überlieferungsstämmen stark abgewichen haben muß.

Sowohl die erste Schlußfolgerung als auch die weiteren, daraus abgeleiteten Annahmen sind indessen zu verwerfen, wie sich erweist, da die Ähnlichkeiten zwischen korrespondierenden paläobyzantinischen und sematischen Neumenbildern, wenn man vom Ison und den in der sematischen Notation nicht oder selten angewandten Zeichen absieht, im allgemeinen groß oder sehr groß sind. (Die Kola des Troparions *Τάδε λέγει κύριος* bieten in dieser Hinsicht enorm ungünstige Beispiele und wurden nicht zuletzt deshalb ausgewählt.)

DIE MEHRDEUTIGKEIT DER STOPICA

Die allgemeine Übereinstimmung der Neumierungen läßt sich also kaum anzweifeln — dann gilt es aber, die häufigeren Abweichungen überzeugend zu erklären, und im Vollzuge dieser Gedankengänge stellt sich die Frage, mit welchen Neumen denn die sematische Notation das fehlende Oligon und den als alleinstehendes Zeichen selten auftretenden Apostroph „ersetzt“, zwei der häufigsten Coislin- und mittelbyzantinischen Neumen. Diese Frage läßt sich in plausibler Weise allein mit der Annahme beantworten, daß das Ison (Stopica) in der sematischen Notation nicht nur als Tonwiederholungszeichen fungiert, sondern auch die Aufgaben dieser beiden Zeichen übernimmt — eine Annahme, die an einem breiten Material überprüft, sich als zutreffend erweist. Die Mehrdeutigkeit der Stopica ist eine Evidenz, und es lassen sich auch die Gründe namhaft machen, die hinter dieser Erscheinung verborgen sind.

In vortrefflicher Weise vermögen die Beispiele (6–9) unsere Ausführungen über die allgemeine Übereinstimmung korrespondierender byzantinischer und slavischer Gesänge und über die Mehrdeutigkeit der Stopica zu veranschaulichen. In allen Beispielen ist die Ähnlichkeit der Neumenbilder augenscheinlich, und es liegt auf der Hand, daß sowohl die einzelnen byzantinischen Aufzeichnungen als auch die sematischen Neumierungen, von geringfügigen Varianten abgesehen, jeweils dieselbe melodische Phrase wiedergeben, die nach der byzantinischen Version in moderne Notation transkribiert ist. Die einzelnen Abweichungen ergeben sich aus der Mehrdeutigkeit der Stopica.

Aus dem herangezogenen Material läßt sich die Regel ableiten, daß überall dort, wo in der slavischen Version eine Stopica steht, die byzantinischen Versionen ent-

weder ein Ison (sei es das „gerade“ der Coislin-Notation oder das „hakenförmige“ der Chartres-Notation) oder einen Apostroph oder ein Oligon aufweisen.

Auch eine weitere Regel läßt sich aus dem Vergleich der Gesänge gewinnen: Die Petaste fungiert in den byzantinischen Notationen, wie schon angedeutet, als die stärkere der „akzentuierenden Neumen“. Infolgedessen ist der auf sie folgende Ton regelmäßig ein tieferer; er wird meist durch den Apostroph oder eine den Apostroph beibehaltende Kombination angezeigt. Auf die sematische Notation übertragen, bedeutet dies, daß eine Stopica, die unmittelbar auf einen Krjuk folgt, regelmäßig in der Bedeutung des Apostrophs eingesetzt wird. Damit ist eine erste wichtige Regel für die Transkription der in sematischer Notation aufgezeichneten Gesänge gewonnen.

Weitere Regeln ermöglichen dann, wie noch auszuführen sein wird, eine Präzisierung des diastematischen Wertes der als Apostroph eingesetzten Stopica: Wie der Apostroph in den paläobyzantinischen Notationssystemen nicht nur die absteigende Sekunde angibt, sondern als Zeichen für die absteigende Bewegung überhaupt dient, somit auch eine Terz oder Quarte abwärts andeutend, so indiziert auch die den Apostroph stellvertretende Stopica meist einen Sekundschritt abwärts, in bestimmten Fällen jedoch ebenfalls die absteigende Terz oder Quarte.

EXEMPLIFIZIERUNG DER ADAPTIERUNGSTECHNIK

Nach den bisherigen Ausführungen bedürfen die Beispiele (6–9) keiner langen Erläuterung mehr. Die Neumenbilder sprechen für sich. Nur noch einige Bemerkungen zu speziellen Fragen der Adaptierungstechnik.

Die slavische Version weist in (6), gemessen an der byzantinischen, eine überzählige Silbe auf, und zwar die vorletzte Silbe TE–(SE). Besonders aufschlußreich ist die Art, in der diese Silbe „neutralisiert“ wird. Die Dyo Apostrophoi, mit denen in allen paläobyzantinischen Handschriften die Silbe (Δο)-ξα (σοι) versehen ist, wurden gewissermaßen „aufgespalten“ in zwei einzelne Apostrophoi, um mit diesen die beiden Silben (CAA-)BA TE–(SE) der slavischen Übersetzung zu neumieren. Diese verhältnismäßig seltene Erscheinung der „Aufspaltung“ durch Verteilung der Neumen einer Silbe des Originals auf zwei Silben der Übersetzung bezeichnen wir im folgenden mit *Diärese*.

In (7) zählt die byzantinische Version 13 Silben, die slavische hingegen 18. Die überzähligen fünf Silben werden sämtlich mit der Stopica neumiert. Daß die epenthetisch eingesetzte Stopica stets die Bedeutung eines Tonwiederholungszeichens besitzt, ist hier evident und im Sinne einer Regel zu verstehen. In diesem Zusammenhang muß noch darauf hingewiesen werden, daß auch in der byzantinischen Kirchenmusik, wie das Studium des Kontrafakturverfahrens lehrt, die Tonrepetition das reguläre Mittel für die Neutralisierung überzähliger Silben ist⁷. Das gleiche gilt noch für die Gesänge des slavischen Asmatikon, soweit sie, gemessen an den griechischen Originalen, überzählige Silben aufweisen. Da jedoch die Kondakarien-Notation weder über das

⁷ S. C. Floros, *Fragen zum musikalischen und metrischen Aufbau der Kontakien*, Actes du XII^e Congrès International des Etudes Byzantines, Band II, Beograd 1964, 563–569.

„gerade“ noch über das „hakenförmige“ Ison verfügt, werden hier als Tonwiederholungszeichen der Apostroph, die kondakarische Kombination von Apostroph und Dyo Kentemata und die „Zeile“ eingesetzt⁸.

(8) bietet zunächst ein schönes Beispiel für die Austauschbarkeit der griechischen „akzentuierenden Neumen“ Oxeia und Petaste. Sowohl über (θε)ο(τη)ι als auch über τρι(αδα) schreiben unsere Coislin-Quellen Va, Vi und Och eine Oxeia, unsere Chartres-Quellen L₂ und L₃ hingegen eine Petaste. Das umgekehrte Verhältnis läßt sich über (ο)μο(ουσιον) beobachten. In allen Fällen steht in Ch ein Krjuk, das einzige „akzentuierende Zeichen“ der sematischen Notation. (8) erscheint aber dann auch im Hinblick auf die Epenthese aufschlußreich. Die byzantinische Version zählt 15 Silben, die slavische hingegen 17. Von den beiden überzähligen Silben der slavischen Übersetzung wird nur die zweite, (Ι-ΕΔΗ)ΝΟ(СОУΨΒΝѢΗ), mit einer Stopica versehen, während die erste, (ΤΡΟΗ)ΥΗ, einen Krjuk erhält. Als Grund für diese besondere Behandlung dieser Silbe mag die Akzentuierung des kirchenslavischen Wortes angenommen werden.

Auch (9) bietet manchen aufschlußreichen Aspekt. Gegenüber den 14 Silben der byzantinischen Version weist die slavische 4 Silben mehr auf. Interessant ist zunächst, daß das byzantinische Ison über λα- bei der Adaptierung nicht übernommen wurde. Dafür wurde aber in der slavischen Version die vorletzte Silbe (ΠqH)H(MX), anders als in der byzantinischen Version, mit einer Diple (Statija) ausgestattet, einem Zeichen, das in den paläobyzantinischen Notationssystemen einen diastematischen Wert besitzt und darüber hinaus einen längeren Ton anzeigt und das, wie sich zeigen läßt, auch in der sematischen Notation dieselbe Bedeutung hat. Die Silbe (ΠqH)H(MX) wurde also von den Adaptatoren offensichtlich aus sprachlichen und musikalischen Gründen herausgestellt. Infolge der Aphärese erhöht sich aber die Anzahl der überzähligen Silben auf 5. Von ihnen werden die ersten drei, — KA CZΠOY — regulär mit der Stopica neumiert, die vierte aber, — Tb —, erfährt eine besondere Behandlung, denn ihr wird das sematische Kratema, nämlich die Kombination von Diple und Petaste, zugewiesen. Es ist fast überflüssig zu erwähnen, daß die auf das Kratema unmittelbar folgende Stopica über — NH — stellvertretend für den Apostroph steht.

DREI BEWEISE FÜR DIE MEHRDEUTIGKEIT DER STOPICA

Unsere paläographischen Einzeluntersuchungen und semasiologischen Vergleiche haben zur Schlußfolgerung geführt, daß die sematische Stopica ein mehrdeutiges Zeichen ist, das heißt, daß sie sowohl repetens wie ascensens und descensens sein kann. Als drei weitere Hauptstützen unserer Beweisführung dürfen einige Neumenkombinationen gelten, die als charakteristische Graphien der sematischen Notation anzusprechen sind und in paläobyzantinischen Neumierungen nicht begegnen bzw. in anderer Bedeutung eingesetzt werden.

⁸ S. MdO IV, 15–18.

An der *Osoka* (Kombination der *Stopica* mit darüber liegender *Oxeia*) läßt sich der Beweis führen, daß die *Stopica* stellvertretend für die *Oxeia* stehen kann.

Die *Stopica so očkou* (Kombination der *Stopica* mit dem *Kentema*) verrät dann, daß die *Stopica* auch das *Oligon* vertritt.

Die *Čeljustka* (Kombination der *Stopica* mit darüber liegendem Apostroph) verdeutlicht schließlich, daß die *Stopica* auch als absteigendes Sema Verwendung findet.

Ausführlich sollen die drei sematischen Kombinationen in Kap. VI besprochen werden.

3. Die Änderungen der griechischen Originalneumierungen bei der Adaptierung

Die Mehrdeutigkeit der *Stopica*, der Verzicht auf das *Oligon* und die alleinstehende *Oxeia* sowie die sparsame Anwendung des alleinstehenden Apostrophs sind hervorstechende Besonderheiten der sematischen Notation, die im Zusammenhang mit unseren bisherigen Beobachtungen über bestimmte Erscheinungen der Adaptierungstechnik bereits ein gutes Stück vorwärts in Richtung auf die Entzifferung der sematischen Neumen führen. Daß die bisherige Forschung vor dem Rätsel dieser Neumen kapitulierte hat, liegt unter anderem teils an der Ratlosigkeit gegenüber der Adaptierungsfrage, die, wenn überhaupt, vom falschen Blickwinkel aus betrachtet wurde, und teils daran, daß die genannten Besonderheiten der Notation nicht erfaßt worden waren. Die phänomenologische Konstatierung und Beschreibung dieser Besonderheiten allein genügt indessen nicht. Sie bedürfen noch der Deutung, zumal erst von einer solchen Deutung auch die völlige Klärung aller Einzelheiten des Adaptierungsverfahrens zu erwarten ist.

DIE UNNEUMIERTEN SILBEN DER GRIECHISCHEN VORLAGEN

Einen Fingerzeig für das Verständnis der notationstechnischen Eigentümlichkeiten geben die unneumierten Silben, die häufiger in unseren Chartres-Quellen begegnen. Es fällt besonders auf, daß fast überall dort, wo in *L₁*, *L₂* oder *L₃* eine Silbe unneumiert erscheint, in *Va*, unserer jüngeren Chartres-Quelle, und in den Coislin-Handschriften meist ein *Ison*, ein *Oligon* oder ein Apostroph steht, ferner in *Ch* in der Regel eine *Stopica* — eine Erfahrung, die sich aus der Betrachtung eines umfassenden Materials ergibt. Damit ist aber bereits die Lösung des Rätsels gefunden. Es brauchen aus den einzelnen Beobachtungen nur noch die Schlußfolgerungen gezogen zu werden, um den Vorgang der Adaptierung lückenlos zu rekonstruieren.

Die Adaptierung der kirchenslavischen Texte muß nach griechischen Handschriften vorgenommen worden sein, deren Notation weder über das *Ison*zeichen noch über das *Oligon* verfügte und mehrere Silben unneumiert ließ. Unter den griechischen Heirmologien sind solche Handschriften, wie schon erwähnt, tatsächlich überliefert; *L*, *P* und

Es sind die bedeutendsten Exemplare, und das Stadium ihrer Notation läßt sich mit „Chartres I“ bzw. „Coislin I“ bezeichnen (s. Kap. XII). Daß also zunächst unter den Zeichen des sematischen Neumenbestandes das Oligon fehlt, erscheint völlig verständlich. Aber auch der ungewöhnlich hohe Häufigkeitsgrad der sematischen Stopica läßt sich leicht erklären. Die Adaptatoren müssen wohl sogleich erkannt haben, daß, soweit es sich wenigstens um die unneumierte Silben der Originalnotation handelte, eine getreue Übernahme nicht in Frage kam.

DIE NEUMIERUNG DER KORRESPONDIERENDEN SILBEN IN DEN KIRCHENSLAVISCHEN ÜBERSETZUNGEN DURCH DIE STOPICA

In Nachahmung des griechischen Vorbildes eine große Anzahl slavischer Silben unneumiert zu lassen und somit den Sängern selbst den richtigen Vortrag dieser Silben gewissermaßen aus dem Gedächtnis, aber nach bestimmten Regeln zu überlassen, dürfte in Anbetracht der ganz besonderen Umstände von den Adaptatoren für kaum jemals möglich erachtet worden sein. Es muß von allem Anfang an Klarheit darüber geherrscht haben, daß ein Notationssystem, das die soeben gegründete Kirche der christianisierten slavischen Völker übernehmen sollte, niemals mit unsicheren Dingen behaftet sein dürfe. Gerade im Bewußtsein der Situation, daß in den slavischen Ländern eine bodenständige Tradition liturgischen Gesanges gefehlt hat, dürften die Adaptatoren größtes Interesse daran gesetzt haben, die Originalmelodien zwar möglichst wenig anzutasten, aber jede Unsicherheit der Notation zu beseitigen. Die Beobachtung, daß in den ältesten byzantinischen Handschriften die Anzahl der unneumierte Silben im Laufe der Zeit sich ständig verringert, ja schließlich ganz verschwindet, beweist übrigens andererseits zur Genüge, daß selbst in Byzanz die aus der Nicht-Neumierung bestimmter Silben sich ergebenden „Mängel“ der Notation bewußt geworden waren.

In ihrem Bestreben, bestimmte Unsicherheiten der Originalnotation nicht mit zu übernehmen, haben mithin die Adaptatoren eine offensichtlich einfache Lösung gefunden: Silben des kirchenslavischen Textes, für die bei vollzogener Unterlegung die griechische Vorlage keine Neumen vorsah, wurden sämtlich mit der Stopica versehen, und da in der griechischen Originalnotation bei den unneumierte Silben aus dem Gedächtnis und je nach dem neumatischen Kontext meistens ein Ton repetiert (später stets durch das Isonzeichen angegeben) oder eine Sekunde aufwärts (später stets durch das Oligon angezeigt) bzw. eine Sekunde, Terz oder Quarte abwärts gesungen wurde, ergibt sich folgerichtig, daß die sematische Stopica nicht nur als Tonwiederholungszeichen fungiert, sondern auch das spätere Oligon und häufiger den Apostroph vertritt.

Betrachten wir daraufhin die besprochenen Beispiele (6–9), so erscheinen sie in hellem Licht. Überall dort, wo in L₂ oder in L₃ oder in beiden unneumierte Silben vorkommen, steht an den korrespondierenden Stellen in den übrigen byzantinischen Quellen ein Chartres- bzw. Coislin-Ison, ein Chartres- bzw. Coislin-Oligon oder ein Apostroph, während Ch auf der Stopica beharrt. Unsere Chartres-Quellen L₁, L₂ und L₃ gehören freilich nicht dem ältesten Notationsstadium an, sondern einem jüngerem

(Chartres II bzw. Chartres III). Sie weisen daher in der Regel eine geringere Anzahl unneumierter Silben auf als die archaischen Stichera und Theotokia des ältesten, noch greifbaren Stadiums (Coislin I und Chartres I), die in den kalabrischen Menäen und im Codex L₃ vereinzelt überliefert sind. Dennoch vermögen die Beispiele, unsere Ausführungen eindrucksvoll zu veranschaulichen.

Ein noch lehrreicheres Beobachtungsmaterial in dieser Hinsicht liefern die in (1–5) wiedergegebenen Kola, zu denen wir noch kurz zurückkommen möchten. Hier ist in L₃ die Anzahl der unneumierten Silben im Verhältnis zu anderen Gesängen ungewöhnlich hoch⁹. Ein Vergleich der Chartres-Version des Codex L₃ mit der sematischen zeigt, daß zwar nicht allen vier unneumierten Silben, die L₃ in jedem Kolon, außer (2), aufweist, in Ch immer eine Stopica gegenübersteht; das ist nur bei der jeweils ersten und dritten (fünften) Silbe der Fall. Das Beispiel verdeutlicht aber bestens, daß die beiden Stopicy über der jeweils vierten und fünften Silbe hier keineswegs als Tonwiederholungszeichen stehen, sondern daß sie, wie aus dem Vergleich mit den paläobyzantinischen Neumierungen hervorgeht, den Apostroph und das Oligon vertreten.

Die Substituierung der alleinstehenden Oxeia durch den Krjuk

Unsere bisherigen Ausführungen dürften gezeigt haben, daß die auf den ersten Blick hin gewichtig erscheinenden Unterschiede zwischen paläobyzantinischen und sematischen Neumierungen bei richtiger Unterlegung korrespondierender Versionen bis zu einem gewissen Grade „zusammenschrumpfen“, des weiteren, daß die dann noch verbleibenden Divergenzen zu einem erheblichen Teil in „Änderungen“ begründet sind, die bei der Adaptierung aus verschiedenen Gründen vorgenommen werden mußten.

Die bedeutendste dieser „Änderungen“ liegt zweifellos darin, daß die unneumierten Silben der griechischen Handschriften, die als Vorlage gedient haben, unterschiedslos mit der Stopica versehen wurden.

Als weitere beträchtliche Änderung mag die Substituierung der alleinstehenden Oxeia durch den sematischen Krjuk angesehen werden. Während alle byzantinischen Notationen über zwei verschiedene „akzentuierende Neumen“, die Oxeia und die Petaste, verfügen, kommt die sematische Notation, wie schon ausgeführt, nur mit dem Krjuk (Petaste) aus. Bei der Adaptierung wurden zwar die Petastai übernommen, die alleinstehenden Oxeiai der byzantinischen Vorlage wurden indessen offensichtlich sämtlich durch den Krjuk ersetzt.

Die Vermutung, der Grund für diese Änderung sei möglicherweise darin zu suchen, daß die Notation der griechischen Vorlage das Oxeia-Zeichen nicht aufwies, muß sofort fallengelassen werden, da die Oxeia in den ältesten erhaltenen byzantinischen Quellen ausnahmslos zu den festen Zeichen des Neumenbestandes gehört und eines der wichtigsten Zeichen der ekphonetischen Notation ist. Außerdem tritt in der sematischen Notation die Oxeia in bestimmten Kombinationen wohl auf.

⁹ Gleichwohl läßt sich die Aufzeichnung des Troparions in L₃ dem Stadium „Chartres I“ nicht zuordnen, da sie nämlich mehrfach das gerade Ison aufweist.

Es muß also nach anderen Gründen für diese recht merkwürdige Erscheinung gesucht werden, und alle Anzeichen sprechen dafür, als Ursache unterschiedliche Akzentverhältnisse im Griechischen und Kirchenslavischen anzunehmen. Wird in byzantinischen Traktaten die Petaste verglichen mit der Oxeia hinsichtlich ihrer Wirkung als „stärkeres“ Zeichen apostrophiert (s. S. 133), so deutet dies zweifellos auf die Notwendigkeit einer größeren Differenzierung der „akzentuierenden Tonzeichen“ hin und somit vielleicht auch auf damit zusammenhängende subtilere Verhältnisse des Griechischen, während der Verzicht auf die alleinstehende Oxeia in der sematischen Notation und die Beschränkung auf den „stärkeren“ Krjuk als Indiz dafür gewertet werden kann, daß das Kirchenslavische einer ähnlichen Differenzierung nicht bedurfte. Es muß freilich stets im Auge behalten werden, daß die griechischen Handschriften in der Anwendung der beiden „akzentuierenden Neumen“ nicht immer einheitlich verfahren und die beiden Zeichen überaus häufig untereinander austauschen. Auch die Annahme, daß die Adaptatoren aus Gründen der Vereinfachung auf die alleinstehende Oxeia verzichtet haben mögen, wäre immerhin möglich, wenn auch angesichts der sonstigen Verhältnisse wenig wahrscheinlich.

Abschließend werde in diesem Zusammenhang noch darauf hingewiesen, daß mit den hier erstmals aufgedeckten, im Laufe der Adaptierung vorgenommenen „Änderungen“ der griechischen Originalnotation auch feste Anhaltspunkte für die Bestimmung des Zeitpunktes der Adaptierung gegeben sind. Diese Frage soll indessen erst nach dem Abschluß unserer Untersuchungen über die Notation behandelt werden.

4. Vier Techniken der Adaptierung

Epenthese und Aphärese, Diärese und Synärese

Bis auf die Synärese sind diese Techniken bereits beschrieben und an einigen Fällen erläutert worden. Epenthese und Aphärese stellen, wie ausgeführt, die am häufigsten angewandten Kunstgriffe dar; ohne sie wäre die Adaptierung der kirchenslavischen Texte nicht möglich gewesen. Es gibt nahezu kein größeres Kolon, das keine Exempel für die beiden Erscheinungen böte. Als besonders aufschlußreich seien dennoch die folgenden Beispiele angeführt.

Epenthese: Bsp. 14, 18, 25, 30, 31, 34, 35, 60, 73, 75, 79, 89, 108, 124, 147, 197, 204, 216, 227, 259, 357, 359, 364.

Aphärese: Bsp. 17, 29, 48, 59, 67, 92, 97, 109, 114, 140, 142, 168, 180, 181, 194, 203, 210, 217, 232, 365.

Epenthese und Aphärese: Bsp. 26, 66, 83, 86, 95, 106, 116, 179, 182, 256, 258, 323.

Die *Diärese* ist bereits als ein seltenes Phänomen bezeichnet worden. Hingewiesen sei auf Beispiel (254), wo die paläobyzantinischen Neumen über — σθη —, nämlich Kataba-Tromikon (L₃), Diple mit Tromikon I (L₂) und Xeron Klasma (Va) (s. S. 247),

in der slavischen Version durch Petaste (Krjuk) und Bareia (Palka) substituiert und zwei Silben zugewiesen wurden.

Recht häufig läßt sich schließlich die der Diärese konträre Erscheinung der *Synärese* beobachten. Darunter mag das Verfahren verstanden werden, Neumen, die im Original zwei Silben zugeordnet sind, zu einer Silbe der Übersetzung „zusammenzuziehen“. Die folgenden Fälle mögen als „typisch“ angesprochen werden:

1. Zusammenziehung der Kombination von Apostroph und Dyo Kentemata und der alleinstehenden Bareia (Bsp. 114, vgl. ferner Bsp. 211);

2. Zusammenziehung der paläobyzantinischen Zeichen Petaste und Apostroph mit Chamele zur äquivalenten sematischen Kombination von Piasma und Apostroph (Bsp. 180–181, 202);

3. Substitution der auf zwei Silben verteilten byzantinischen Neumen Petaste und Bareia (Bsp. 209) oder Oxeia und Apostroph (Bsp. 252, 255, L₃) bzw. Oxeia mit Dyo Kentemata und Apostroph (ebenda, Va) durch den Krjuk s potčasiem, die sematische Konjunktur von Petaste und Klasma (s. S. 225);

4. Substitution der Coislin-Neumen Apostroph und Oligon durch die sematische Kombination von Apostroph und Dyo Kentemata (Bsp. 154 über εις την bzw. BZ, Bsp. 226 über — στασιν bzw. — I-A) oder durch die sematische Kombination von Apostroph und Oxeia (Taf. XXIV/Z. 10, Bsp. 120);

5. Zusammenziehung der Coislin-Neumen Oxeia und Apostroph zur sematischen Bareia (Bsp. 169 über — ποιη — bzw. — TBO —);

6. Substitution der paläobyzantinischen Neumen Apostroph und Dyo bzw. Apeso exo durch die Strěla povodnaja (Bsp. 378 über — πτωγι — bzw. — ΕΗ —).

5. Die Bedeutung der adaptierungstechnischen Erkenntnisse für die slavische Philologie

Abschließend sei noch einmal hervorgehoben, daß mit der richtigen Erfassung der Adaptierungstechnik der entscheidende Schritt zur Entzifferung der in sematischer Notation aufgezeichneten slavischen heirmologischen und sticherarischen Gesänge getan ist. Schon aus der Erkenntnis der Adaptierungstechnik und vollends aus dem Studium der entzifferten Melodien lassen sich aber wesentliche Aufschlüsse auch für die Klärung der umstrittenen Frage nach der Akzentuierung des Kirchenslavischen gewinnen. Sprachlicher und musikalischer Akzent stimmen zwar in den syllabischen Gesängen mittelbyzantinischer (und altslavischer) Kirchenmusik nicht immer überein; es läßt sich indessen nicht bestreiten, daß eine solche Übereinstimmung durchaus die Norm ist. Gilt es, die Akzente der kirchenslavischen Wörter aus den Melodien zu eruieren, so müssen freilich auch die Akzentverhältnisse der korrespondierenden griechischen Originaltexte und Melodien berücksichtigt werden. Auch empfiehlt sich

eine sorgfältige Untersuchung über die Frage, ob und inwieweit bei der Adaptierung der kirchenslavischen Texte aus musikalischen Gründen die reguläre Akzentuierung einzelner Wörter verletzt wurde. Die musikwissenschaftliche Forschung vermag in dieser Beziehung der slavischen Philologie, sofern sie um die Klärung der Akzentfrage bemüht ist, unschätzbar wertvolles Beobachtungsmaterial zu liefern. Eine Reihe allgemeiner Regeln über die Akzentuierung des Kirchenslavischen läßt sich aber schon jetzt aus der Analyse der Notation ableiten. Die bedeutendste lautet: Die mit dem Krjuk versehenen Silben sind meist akzentuiert.

Zweites Buch

BYZANTINISCHE
UND
SLAVISCHE NEUMEN

Ἀρχὴ τῶν σημαδίων τῆς ψαλτικῆς τέχνης
τῶν τε ἀνιόντων καὶ κατιόντων,
σωμάτων τε καὶ πνευμάτων,
καὶ πάσης χειρονομίας καὶ ἀκολουθίας
συντεθημένης εἰς αὐτήν
παρὰ τῶν κατὰ καιροὺς ἀναδειχθέντων ποιητῶν,
παλαιῶν τε καὶ νέων.

Codex Barberinus graecus 300

DER NEUMENBESTAND

1. Die herangezogenen Traktate

Die allererste Aufgabe einer systematischen Untersuchung der altslavischen sematischen Notation und der paläobyzantinischen Neumenschriften besteht, wie es sich von selbst versteht, in der Erfassung und Klassifizierung des Neumenbestandes. Besonders angesichts der Klassifizierung ist der Frage nach dem methodischen Vorgehen eine erhebliche Bedeutung nicht abzusprechen. Feste Anhaltspunkte und überhaupt eine unentbehrliche Stütze gewähren freilich die byzantinischen und slavischen Neumenlisten und vor allem die byzantinischen Traktate, die vom 14. Jahrhundert an in einer ansehnlichen Anzahl überliefert sind. Sie sind, als Anleitung für Schüler gedacht, häufig in Dialogform abgefaßt, geben mehr oder minder umständliche Erläuterungen der Zeichen, versuchen zuweilen eine Etymologie ihrer Namen und lassen auch, wie sich zeigen läßt, verschiedene Einleitungen der Zeichen in Klassen erkennen.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß jegliche Untersuchung des Neumenbestandes auf die Heranziehung der Traktate nicht verzichten kann, ja, daß sie von ihnen auszugehen hat. Die Hoffnung indessen, die Probleme der Klassifizierung durch eine unveränderte Übernahme der in den Traktaten wiedergegebenen Zeicheneinteilungen leicht lösen zu können, erweist sich nach näherer Beschäftigung mit der Materie bald als trügerisch. Denn es stellt sich zunächst heraus, daß in den Neumenlisten und in den Traktaten keineswegs alle in den Denkmälern auftretenden Zeichen aufgeführt sind. Ein Vergleich der in den Traktaten wiedergegebenen Lehren deckt außerdem zahlreiche Widersprüche auf, und das gilt selbst für die Traktate, die unverkennbar einem und demselben Traditionszusammenhang angehören.

Das wesentliche Hindernis liegt aber darin, daß die Traktate, bis auf ganz wenige Ausnahmen, einer Zeit entstammen, in der die mittelbyzantinische und in ihrer Nachfolge die spätbyzantinische Notation gebräuchlich waren. Sie beziehen sich somit in erster Linie auf spätere Notationssysteme. Zwar werden in einigen dieser Kompendien erfreulicherweise auch Lehren überliefert, die eindeutig auf Stadien der paläobyzantinischen Notation zurückweisen; es wird indessen deutlich, daß die älteren Lehren häufiger in korumpierter Gestalt wiedergegeben werden, ohne daß sich die Verfasser oder die Kompilatoren immer der rechten Bedeutung des Weitergegebenen bewußt gewesen wären. Das Bemühen moderner neumenkundlicher Forschung muß aber darauf gerichtet sein, nach Möglichkeit die ursprüngliche Klassifizierung der paläobyzantinischen und altslavischen Neumen zu rekonstruieren, woraus sich auch die Verpflichtung ergibt, die Traktate nur mit der nötigen Vorsicht auszuwerten.

GRUPPIERUNG DER TRAKTATE

Die überlieferten Traktate byzantinischer Kirchenmusik lassen in der Darstellung des Stoffes, namentlich in dem jeweils zugrundeliegenden Klassifizierungssystem der Neumen und in der Behandlung der Lehre von den Tonarten, wie schon angedeutet, zwei verschiedene Traditionszusammenhänge erkennen, nach denen eine Gliederung zahlreicher Kompendien in zwei Gruppen ohne weiteres möglich erscheint. Zu einer dritten Gruppe lassen sich dann etliche Traktate zusammenfassen, die zwischen den beiden Traditionszusammenhängen zu vermitteln scheinen, präziser formuliert, die eine Art Synthese der beiden Darstellungen anstreben.

Soweit unser Augenmerk auf die den Traktaten jeweils zugrunde liegenden Klassifizierungssysteme gerichtet ist, darf von den drei Gruppen nicht ohne Berechtigung als von drei „Typen“ gesprochen werden. Es muß indessen nachdrücklich hervorgehoben werden, daß wir den Begriff „Typ“ vorerst nur im Hinblick auf diese Klassifizierungssysteme angewandt wissen möchten. Die Unterschiede zwischen den Traktaten einer und derselben Gruppe sind nämlich, was Anordnung und Reichweite des Stoffes wie Ausführlichkeit der Behandlung betrifft, wenigstens zum Teil erheblich, so daß die Heranziehung des Begriffes „Typ“ zur Kennzeichnung einer Gruppe unter Umständen zu Mißverständnissen führen könnte.

Im folgenden sollen einige der herangezogenen veröffentlichten Traktate, sofern sie als repräsentativ für die einzelnen Gruppen bezeichnet werden mögen und für unsere Untersuchung von Belang sind, zunächst kurz vorgestellt und anschließend besprochen werden.

Typ A

1. Parisinus ancien fonds grec 360, fol. 216—237, 14. Jahrhundert
Teilveröffentlichungen: A. H. J. Vincent, *Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque du roi et autres bibliothèques*, XVI 2, Paris 1847, 259—272; J. Tzetzes, *Über die altgriechische Musik in der griechischen Kirche*, München 1874, 17 ff.; Thibaut, *Monuments*, 57—60.
2. Petropolitanus graecus 239
Veröffentlichung: Thibaut, *Monuments*, 87—92.
3. Vaticanus graecus 872, fol. 240v—243v, 14. Jahrhundert
Veröffentlichung: Tardo, *Melurgia*, 164—173.

Typ B

4. Messanensis graecus 154, „Papadike von Messina“, fol. 1—7, 15. Jahrhundert
Veröffentlichung: Fleischer, *Die spätgriechische Tonschrift*, Berlin 1904, 15—35.
5. Codex Chrysander, pag. 3—36, 15. Jahrhundert
Veröffentlichung: Faksimile-Ausgabe: Fleischer, a. a. O., Teil B.
6. Codex Lavra 610, fol. 1—18, 16. Jahrhundert
Veröffentlichung: Tardo, *Melurgia*, 183—205.

Typ C

7. Barberinus graecus 300, fol. 2—15, 15. Jahrhundert
Veröffentlichung: Tardo, *Melurgia*, 151—163.
8. Codex Lavra 1656, 17. Jahrhundert
Veröffentlichung: Tardo, *Melurgia*, 206—243.

2. Die hagiopolitanische Klassifizierung

DER HAGIOPOLITES

Als einer der ältesten erhaltenen byzantinischen Traktate überhaupt darf der unter Nr. 1 angeführte Pariser Traktat bezeichnet werden. Selbst wenn die Handschrift, in der er überliefert ist, tatsächlich aus dem 14. Jahrhundert stammen sollte, wie A. Papadopoulos-Kerameus¹ und in seiner Gefolgschaft A. Gastoués² meinen, so ist der Traktat zweifellos im 12. Jahrhundert verfaßt worden, denn er bezieht sich, wie eindeutig aus den Erläuterungen der Neumen hervorgeht, auf die paläobyzantinische Notation, genauer auf die Coislin-Notation, während alle übrigen Traktate, selbst die ihm inhaltlich nahestehenden, in einer Zeit kompiliert oder überarbeitet wurden, in der die mittel- oder die spätbyzantinische Notation verbreitet gewesen ist, wie allein schon ihre Ausführungen über den präzisen diastematischen Wert der Pneumata verraten.

Der Pariser Traktat wird unter dem Terminus „Hagiopolites“ überliefert, und dieser Terminus kehrt noch in den beiden anderen Kompendien der ersten Gruppe wieder. Von den beiden Versionen, die der Vatikanische und der Leningrader Traktat zur Erläuterung des Terminus vorbringen, nämlich er rühre daher, daß das Buch die Lebensbeschreibungen der heiligen Märtyrer enthalte oder daher, daß es in der Heiligen Stadt von Johannes (Damaszenus) und weiteren Dichtern (der Pariser Traktat nennt noch Kosmas) verfaßt worden sei, erhebt einzig und allein die zweite Version einen Anspruch auf Wahrscheinlichkeit, was freilich eigentlich nur für den Hinweis auf Jerusalem, die Heilige Stadt, gilt, die hier wohl als Pflegestätte der im Traktat erläuterten Gesangspraxis und Notation zu verstehen ist.

DIE VIER KLASSEN DER TONZEICHEN

Die Traktate unseres Typs A führen eine Einteilung der Tonzeichen in drei (oder vier) Klassen durch, indem sie die *Tonoï* von den *Pneumata* und den *Hemitona* unterscheiden. Der Leningrader Traktat und der Traktat des Codex Barberinus 300, der,

¹ Βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἐγχειρίδια, BZ VIII (1899), 111—121, besonders S. 112.

² *Catalogue*, 84 f.; s. noch Gastoués Artikel *L'importance musicale, liturgique et philologique du ms. Hagiopolites* in: Byzantion, Tome V (1929), Paris/Bruxelles 1930, 347—355.

was die Klassifizierung betrifft, der Gruppe dieser Kompendien zugezählt werden mag, fügen zu den drei Klassen eine vierte, die der *Mele*, hinzu.

Eine Begründung dieser Klassifizierung wird nicht gegeben, noch werden die drei (bzw. vier) Begriffe definiert oder gegeneinander abgegrenzt. Es handelt sich, wenigstens im Falle des Pariser Traktats, offenbar um selbstverständliche Dinge, die keiner näheren Erläuterung bedurften. Findet sich gelegentlich ein Ansatz zu einer Erläuterung, so wird er nicht weitergeführt oder er ist unergiebig. Lediglich der Verfasser des Traktats im Codex Barberinus unternimmt den Versuch einer Abgrenzung der Pneumata von den Tonoi, indem er darauf hinweist, daß erstere ohne bestimmte Tonoi gar nicht bestehen können³. Sind aber die Traktate im Hinblick auf die Definition der Grundbegriffe wortkarg, so lassen sich diese durch Berücksichtigung der übrigen Erläuterungen und durch die weiteren Studien dennoch restlos klären.

In Tabelle X sind in gleichsam synoptischer Weise die einzelnen Zeichen der drei (vier) Klassen nach den angeführten Traktaten wiedergegeben. Betrachten wir zunächst die Anzahl der Zeichen in den einzelnen Klassen, so zeigt sich im großen und ganzen eine allgemeine Übereinstimmung. Konstant bleibt jedenfalls die Anzahl der Tonoi (15) und der Pneumata (4), schwankend ist dagegen die der Hemitona und Mele. Aber im Falle der Mele sind die Abweichungen geringfügig, und, wenn man vom Vatikanischen Traktat absieht, scheint die Anzahl der Hemitona drei zu betragen.

Erhebliche Divergenzen treten beim Vergleich der jeweils den einzelnen Klassen zugewiesenen Tonzeichen entgegen. Als Pneumata werden zwar in allen Traktaten dieselben vier Zeichen angeführt⁴, und auch in der Bestimmung der Mele gehen der Leningrader Traktat und der des Codex Barberinus, bis auf das Psephiston (das im letzteren fehlt), konform. Die Abweichungen der Traktate hinsichtlich der Tonoi und der Hemitona müssen indessen sorgfältig registriert werden. Völlige Übereinstimmung herrscht zwischen dem Codex Barberinus und dem Leningrader Traktat; beide gehen zweifellos auf denselben Überlieferungsast zurück. Etwas abseits liegt aber dann der Pariser Traktat, an dem mehrere singuläre Züge auffallen. Zwischen diesen beiden Positionen scheint schließlich der Vatikanische Traktat zu vermitteln, der teils zu der einen, teils zu der anderen Seite neigt.

DIE TONOI

Vollends deutlich wird das Verhältnis der Traktate bei der Betrachtung der 15 Tonoi. Neun Zeichen, nämlich Ison, Oxeia, Petaste, Apoderma, Apostroph, Bareia, Antikenoma, Kratema und Katabasma treten in allen drei Kolumnen auf. Drei Zeichen, nämlich Anastama, Piasma und Seisma, werden im Pariser Traktat unter den Tonoi nicht aufgeführt; den Tonoi weist der Pariser Traktat jedoch vier Zeichen zu, nämlich Xeron Klasma, Anatrachisma, Syrma und Kouphisma, die in den korrespondierenden

³ S. Tardo, *Melurgia*, 159.

⁴ Im Leningrader Traktat wird seltsamerweise unter den Pneumata noch das Apoderma aufgezählt. Zweifellos handelt es sich um ein Versehen, zumal der Traktat das Zeichen auch unter den Tonoi anführt. Alle anderen Traktate weisen das Apoderma übereinstimmend den Tonoi zu.

zwei übrigen Spalten fehlen. Die Diple und das Parakalesma vermissen wir dann unter den Tonoι des Pariser und des Vatikanischen Traktats, dafür weisen diese das Kyllisma auf. Existrepton und Kyllismantikenoma (letzterer Name bezeichnet ein Zeichen, das sonst als Antikenokyllisma tradiert wird) erscheinen schließlich als Tonoι nur im Vatikanischen Traktat.

Wichtig ist noch, daß alle vier Traktate zwischen *Tonoι haploι* und *Tonoι synthetoι*, zwischen einfachen und zusammengesetzten Zeichen also, unterscheiden. Explizite definieren der Vatikanische und der Leningrader Traktat die Tonoι synthetoι als aus zwei oder drei Tonoι (haploι) zusammengesetzte Zeichen: *Σύνθετοι δὲ λέγονται διὰ τὸ συνίστασθαι διὰ δύο ἢ τριῶν τόνων*. Die in unserer Tabelle mit einem Kreuz versehenen Zeichen werden in den Traktaten jeweils als Tonoι synthetoι bezeichnet. Darüber hinaus führen die Kompendien weitere Tonoι synthetoι auf, die jedoch in die Klasse der Tonoι nicht aufgenommen sind. So erläutert der Pariser Traktat die Diple, die Dyo Apostrophoi, die Kombination Apeso exo und das Anastama, der Leningrader Traktat nennt das Xeron Klasma und das Anatrichisma, der Vatikanische Traktat das Xeron Klasma und die Diple.

Zu einem erheblichen Teil lassen sich die Divergenzen der Traktate hinsichtlich der Zusammenstellung der Klasse „Tonoι“ aus einer offensichtlichen Verlegenheit bei der Einordnung der Tonoι synthetoι erklären. Unter den Zeichen, die für die Uneinheitlichkeit der Zusammenstellungen gewissermaßen verantwortlich zu nennen sind, befinden sich nämlich mehrere Tonoι synthetoι (Diple, Kratema, Anastama, Anatrichisma, Piasma, Seisma, Xeron Klasma und Antikenoma). Die Verfasser oder Kompilatoren der Traktate sahen sich offenbar vor eine schwierige Entscheidung gestellt. Berücksichtigten sie selbst nur die häufigsten Tonoι synthetoι, so ergab sich eine Ziffer, die die Zahl 15 wesentlich überstieg. Andererseits wollten sie aber, wie es scheint, mit Rücksicht auf die getreue Überlieferung der Lehre an der Ziffer 15 als Anzahl der „Tonoι“ um jeden Preis festhalten. Um aus dieser Klemme einen Ausweg zu finden, wurden in die Klasse der Tonoι einige der zusammengesetzten Zeichen aufgenommen, während andere außerhalb der Klasse bleiben mußten, wobei die Verfasser, wie dargelegt, auf verschiedene Weise verfahren.

DIE HEMITONA

Interesse beanspruchen dann die verschiedenen Zusammenstellungen der Klasse der Hemitona. Der Leningrader Traktat und der Codex Barberinus weisen dieser Gruppe in völliger Übereinstimmung drei Neumen zu, nämlich elaphron Klasma, Kouphisma und Parakletike. Klasma und Parakletike gehören auch nach dem Pariser Traktat zu den Hemitona; das Kouphisma erscheint jedoch hier unter den Tonoι, während gewissermaßen an seiner Stelle unter den Hemitona das Seisma auftritt, ein Zeichen, das die übrigen Traktate als Tonos anführen. Mit den beiden zuerst genannten Traktaten geht in der Bestimmung der Hemitona noch der Vatikanische Traktat konform; er führt jedoch fünf Zeichen an, nämlich außer Klasma, Kouphisma und Parakletike, die ausführlicher erläutert werden, merkwürdigerweise noch das Thema

und die Phthora⁵. Dieselben fünf Semata konstituieren übrigens auch nach dem Traktat des Codex Lavra 1656 die Gruppe der Hemitona.

DIE LEHRE VON DEN 24 TONZEICHEN

Überblickt man die Klassifizierungen der vier Traktate unter Beachtung der zwischen ihnen bestehenden Abweichungen, so wird bald deutlich, daß die Lehre, die sie überliefern, auf 24 Tonzeichen berechnet ist und in Analogie zu den 24 Buchstaben des griechischen Alphabets entwickelt wurde. Unmißverständlich wird im Pariser Traktat ausgesagt, daß die Musiktheorie sich in dieser Hinsicht an der Grammatik orientiert hat und daß die Grammatiker ihrerseits die 24 Stunden des Tagesablaufes zum Vorbild genommen haben. Auch der alchimistische Traktat des Pseudo-Zosimos, eine wohl im ausgehenden 8. oder frühen 9. Jahrhundert entstandene Lehrschrift über die Parallelen zwischen Alchimie und Musik, führt als „Elemente“, d. h. „Töne“ der Musik 24 Stochoi (recte: στοιχεῖα) an⁶. Addiert man die Zahlen der Tonzeichen, welche die vier Klassen unserer Einteilung konstituieren, so ergibt sich die Summe 24: Zu den 15 Tonoι kommen drei Hemitona, vier Pneumata und zwei (bzw. drei) Mele hinzu. Die Lehre von den „Tönen“ erweist sich im Pariser Traktat und in den mit ihm verwandten Kompendien als die Lehre von den Tonzeichen.

DIE HAGIOPOLITANISCHE KLASSEFIZIERUNG ALS SPIEGELBILD DER COISLIN-NOTATION

Die dargelegte Einteilung der Tonzeichen in die vier Klassen der Tonoι, Pneumata, Hemitona und Mele mag dem Titel des Pariser Traktats entsprechend und in Anbetracht der wiederholten Hinweise auf die Gesangspraxis des Hagiopolites in den übrigen Traktaten unseres Typs A als die „hagiopolitanische“ Klassifizierung apostrophiert werden. Aus der Untersuchung der paläobyzantinischen Notation im Zusammenhang mit der in diesen Traktaten wiedergegebenen Lehre, geht eindeutig hervor, daß diese Klassifizierung auf die Coislin-Notation zugeschnitten ist, und zwar auf deren spätere Stadien (Coislin IV bis VI). Daran ändert auch die Beobachtung nichts, daß einige wenige Einzelheiten in der Darstellung des Leningrader Traktats beispielsweise sich auf die mittelbyzantinische Notation beziehen. Es erscheint durchaus möglich, diese später gleichsam eingedrungenen Elemente zu lokalisieren und aus der Betrachtung auszuschließen, um auf diese Weise die ältere Lehre in ihrer ursprünglichen Gestalt wieder herzustellen.

⁵ Im Vatikanischen Traktat wird an einer Stelle (Tardo, *Melurgia*, 169) als sechstes Hemitonon das Pelaston genannt, offenbar irrtümlich, denn an zwei anderen Stellen (ebenda, 168 und 172 f.) ist ausdrücklich von fünf Hemitona die Rede. Auch der Traktat des Codex Petropolitanus graecus 495 (= Sinaiticus graecus 302), eines Psaltikon des 15. Jahrhunderts (s. das Spezimen bei Victor Benešević, *Catalogus codicum manuscriptorum graecorum qui in monasterio Sanctae Catharinae in Monte Sina asservantur*, Bd. I, St. Petersburg 1911, 154 f.) setzt die Anzahl der Hemitona auf fünf fest. Als solche werden hier die Neumen Klasma, Kouphisma, Phthora, Antikenoma und Thema verzeichnet. Das Antikenoma, das auch unter den Tonoι figuriert, steht hier offenbar irrig an Stelle der Parakletike.

⁶ S. O. Gombosi, *Studien zur Tonartenlehre des frühen Mittelalters III*, AML 1940, 29–52.

Die ausführliche Begründung unserer Auffassung der hagiopolitanischen Klassifizierung als Abbild der Coislin-Notation muß aus systematischen Gründen den späteren Kapiteln vorbehalten werden. Hier sei nachdrücklich darauf hingewiesen, daß unter den Tonzeichen der hagiopolitanischen Klassifizierung so gut wie gar keine der zahlreichen „großen Zeichen“ der Chartres-Notation, wie sie aus der Neumenliste unseres Codex L₃ bekannt sind, begegnen. Für das Studium der Chartres-Notation bieten daher die Traktate unseres Typs A kaum Aufschlüsse, wenn man freilich von jenen Chartres-Zeichen absieht, die auch in der Coislin-Notation wiederkehren.

3. Die mittel- und spätbyzantinische Klassifizierung

DIE EMPHONA, APHONA UND DIE ARGIAI

Als weitaus ergiebiger für die Erforschung der Chartres-Notation erweisen sich die Traktate unseres Typs B. An Stelle der hagiopolitanischen Klassifizierung wird in den Kompendien dieser Gruppe eine Einteilung der Tonzeichen in die drei Klassen der *Emphona*, der *Aphona* und der *Argiai* durchgeführt. Erfolgt die hagiopolitanische Klassifizierung vorwiegend nach den Gegensatzpaaren *Tonoi* und *Hemitona* einerseits und einfache und zusammengesetzte *Tonoi* andererseits, so orientiert sich das zweite Klassifizierungssystem hauptsächlich nach dem Gegensatzpaar der „stimmhaften“ (*Emphona*) und der „stimmlosen“ Zeichen (*Aphona*). Als Einteilungsprinzip dient hier, wie aus den Erläuterungen deutlich hervorgeht, die Scheidung der Neumen in Intervall- und in Nichtintervallzeichen. Zur Klasse der *Argiai* werden einige rhythmische Zeichen eigens zusammengefaßt, die jedoch zum Teil auch unter den *Aphona* einen festen Ort haben.

In Tabelle XI sind die einzelnen Zeichen dieser zweiten Klassifizierung, die wir als die mittel- und spätbyzantinische bezeichnen möchten, nach den Traktaten Nr. 4–6 und nach dem Traktat des Codex Barberinus mitgeteilt, der, wie schon angedeutet, beide Klassifizierungssysteme überliefert. Da sich hinsichtlich der Orthographie und der Reihenfolge, in der die Zeichen auftreten, zwischen den Traktaten einige, wenn auch geringfügige Abweichungen feststellen lassen, mußte unserer Wiedergabe die Version eines Traktates zugrunde gelegt werden; unsere Wahl fiel auf den Traktat des Codex Chrysander, zumal er in einer Faksimile-Ausgabe vorliegt und den Vorzug einer vollständigen Darstellung bietet.

Zu bemerken ist zunächst, daß die Klasse der *Emphona* ausnahmslos nur die Intervallzeichen für die auf- und absteigende Sekunde, Terz und Quinte umfaßt und von den Kompendien selbst in die beiden Gruppen der acht aufsteigenden und der sechs absteigenden Zeichen unterteilt wird. In der Zusammenstellung der *Emphona* stimmen die angeführten vier Traktate, bis auf eine kleine Ausnahme im Codex Lavra 610 (s. gleich), völlig überein.

Kaum minder groß ist die Übereinstimmung auch im Hinblick auf die *Aphona*. Die wenigen Abweichungen fallen kaum ins Gewicht. Das Tromikoparakalesma (Nr. 32) wird zwar weder im Codex Chrysander noch im Codex Lavra 610 aufgeführt. Es tritt aber in der Papadike von Messina und im Codex Barberinus im Anschluß an das Psephistoparakalesma auf, woher es auch in unserer Tabelle übernommen wurde. Das Tzakisma⁷ (Nr. 33) dann erscheint im Codex Chrysander sowohl unter den *Aphona* als auch unter den *Argiai*, während es im Codex Barberinus nur unter den *Argiai* begegnet. Unter den *Aphona* des Codex Lavra 610 fehlt ferner nicht nur das Tromikoparakalesma, sondern auch das Tzakisma und das Ison. Letzteres Zeichen rechnet aber der Codex zu den *Emphona*, und zwar nicht ohne Berechtigung, denn das Ison ist als Tonwiederholungszeichen doch „stimmhaft“.

Besteht zwischen den vier genannten Traktaten ein überaus enger Zusammenhang, so liegt der Traktat des Codex Lavra 1656, der noch kurz in unsere Betrachtung einbezogen sei, merklich abseits. Daß seine Darstellung auf die Elemente beider Klassifizierungssysteme Bezug nimmt (so setzt der Codex im Anschluß an die hagiopolitanische Klassifizierung die Anzahl der *Tonoï* auf 15, der *Pneumata* auf 4 und der *Hemitona* auf 5 fest), macht freilich seine Besonderheit nicht aus, denn gerade die Vereinigung der beiden „Lehren“ ist das Hauptmerkmal der Traktate des Typs C. Entscheidend ist vielmehr die Beschränkung der *Emphona* auf nur 9, ferner die eigenwillige Zusammenstellung der *Aphona*, unter denen auch sonst nicht oder kaum vorkommende Zeichennamen besonders auffallen⁸.

DIE BEDEUTUNG DER GROSSEN HYPOSTASEN (APHONA)

Im Gegensatz zur hagiopolitanischen Klassifizierung, der eine gute theoretische Fundierung nicht abzusprechen ist, wird die zweite Klassifizierung von praktischen Erwägungen bestimmt. Sie ist ganz eindeutig auf die Verhältnisse der mittel- und spätbyzantinischen Notation abgestimmt, deren Interesse hauptsächlich den Intervallzeichen gilt, während die *Aphona*, die auch große Zeichen oder große Hypostasen genannt werden, eigentlich als mehr oder minder entbehrliche „Zusatzzeichen“ erläutert werden.

Von ihnen wird in den Traktaten explizite gesagt, daß sie nicht „gesungen“ würden und nur der Cheironomie wegen gesetzt seien. Auch die Erläuterungen der einzelnen großen Hypostasen lassen ohne weiteres den Eindruck aufkommen, als stellten mehrere dieser Neumen eine Art Vortragszeichen dar, und es ist sehr zu bedauern, daß die moderne Forschung, wie schon erwähnt, von diesen Erläuterungen dazu verleitet wurde, die Hypostasen als Vortragszeichen oder subsidiäre Zeichen zu deuten. Wir haben indessen bereits mehrfach streifen müssen, daß die sogenannten *Aphona* dem Neumenbestand der Chartres- und zum Teil auch der Coislin-Notation entstammen und ursprünglich als stenographische Symbole zur Aufzeichnung mehrtöniger Formeln

⁷ Meist mit diesem Terminus wird in spät- und nachbyzantinischen Traktaten das ehemals unter dem Namen *Klasma* bekannte Zeichen angeführt.

⁸ S. Tardo, *Melurgia*, 215, 222.

gedient haben, daß sie aber diese ihre ursprüngliche Bedeutung nach der Ausbildung und Verbreitung der diastematisch präzise aufzeichnenden mittelbyzantinischen Notation allmählich eingebüßt haben und teils als entbehrlich eliminiert wurden.

Als besonders aufschlußreich für das Verständnis der notationshistorischen Entwicklung erscheint die Beobachtung, daß die mittelbyzantinische Notation im 13. Jahrhundert, zur Zeit ihrer Blüte also, sofern es wenigstens die Aufzeichnung heirmologischer und sticherarischer Gesänge betrifft, gewissermaßen durch eine Hypostasen-Scheu gekennzeichnet ist, die dann im ausgehenden 13. und im 14. Jahrhundert zugunsten einer größeren Hypostasen-Freudigkeit zurückweicht. Hypostasenreichtum ist jedenfalls ein Hauptcharakteristikum erst der spätbyzantinischen Notation, mit dessen Hilfe die gleichsam unterbrochene oder verblaßte historische Verbindungslinie zu den paläobyzantinischen Notationssystemen wieder gezogen werden kann.

Mit den dargelegten Bemerkungen sollte hier vor allem auf die Bedeutung der Traktate unseres Typs B für das Studium der Chartres-Notation hingewiesen werden. Da Abhandlungen über diese Notation nicht überliefert sind, gewähren die spätbyzantinischen Traktate, vor allem diejenigen, welche die großen Hypostasen ausführlicher besprechen, in Verbindung mit der Neumenliste des Codex L₃ und mit dem Lehrgesang des Kukuzeles wesentliche Aufschlüsse über den Sinn und die Ausführungsart wenn nicht aller, so doch vieler Chartres-Zeichen. Das komparative Studium aller dieser Hilfsmittel bildet eine wichtige Voraussetzung für die Entzifferung der Chartres-Notation, und daß in den meisten der genannten Traktate die Aphona mit ihren Namen und ihren graphischen Formen verzeichnet sind, darf im Interesse der paläographischen Untersuchungen und angesichts der zahlreichen Schwierigkeiten, welche die Untersuchungen zu überwinden haben, als ein günstiger Umstand gewertet werden.

4. Grundzüge einer systematischen Klassifizierung

DARLEGUNG DER KRITERIEN

Als eine dringliche Aufgabe eingehender Untersuchungen der paläobyzantinischen und altslawischen Notationssysteme haben wir bereits die Rekonstruktion der ursprünglichen Klassifizierung des Neumenbestandes bezeichnet. Unsere Auseinandersetzung mit der mittel- und spätbyzantinischen Klassifizierung, wie sie in den Traktaten des Typs B überliefert ist, dürfte zur Genüge gezeigt haben, daß sich aus dieser späteren Einteilung Rückschlüsse auf das ursprüngliche Klassifizierungssystem kaum ziehen lassen, wenngleich sie für das Studium der Chartres-Notation eine erhebliche Bedeutung besitzt. Demgegenüber ist die hagiopolitanische Klassifizierung, wie ausgeführt, ein Abbild der Coislin-Notation, läßt sich bis ins 12. Jahrhundert zurückverfolgen und bietet wertvolle Anhaltspunkte für die Rekonstruktion. An eine getreue Übernahme der hagiopolitanischen Klassifizierung ist freilich nicht zu denken, auch deshalb, weil sie, wie schon erwähnt, auf die späteren Stadien der Coislin-Notation

zugeschnitten ist, die Untersuchung der ältesten Notationsstadien aber Ergebnisse gezeitigt hat, die sich in das hagiopolitanische Klassifizierungssystem nicht zwanglos einfügen lassen.

Zunächst gilt es, die Kriterien zu bestimmen, nach denen die Klassifizierung durchgeführt werden muß. Eine Möglichkeit wäre mit der Scheidung der Zeichen in ein-, zwei-, drei- und mehrtönige gegeben, eine weitere Möglichkeit ergäbe sich aus der Gliederung des Neumenbestandes in Intervallzeichen und rhythmische Zeichen. Beide Möglichkeiten müssen indessen verworfen werden. Sie gehen nämlich von modernen Vorstellungen aus und werden dem Neumenbestand nicht gerecht. Auf jeden Fall führen sie zu keinen befriedigenden Resultaten.

Richtet man sich dagegen streng nach paläographischen Kriterien, freilich unter Berücksichtigung der Funktionen der Zeichen, so läßt sich eine Klassifizierung durchführen, die systematischen Ansprüchen genügt, dem Neumenbestand bestens gerecht wird und der historischen Entwicklung der byzantinischen Semeiographie Rechnung trägt. Es ließe sich sagen, daß eine derart durchgeführte Klassifizierung systematische und historische Gesichtspunkte in Einklang bringt. Von der hagiopolitanischen Klassifizierung übernimmt sie die Scheidung der *Tonoi* in *haploi* und *synthetoi* sowie die Klasse der *Hemitona*. Auf die Klassen der *Pneumata* und *Mele* verzichtet sie; dafür errichtet sie drei Klassen, die in jener Zeicheneinteilung nicht vertreten sind.

Wichtig ist sodann die Frage, wie weit sich die Neumen der drei Notationsarten, die im Mittelpunkt unserer Untersuchungen stehen, unter das eine Klassifikationschema subsumieren lassen. Sind die *Coislin*- und die *sematische* Notation, wie angeführt, miteinander eng verwandt, so weicht die *Chartres*-Notation von ihnen in vielem ab. Wir erinnern uns, daß zwar der allergrößte Teil der *Coislin*-Neumen auch der *Chartres*-Notation gemein ist, daß diese jedoch zahlreiche „große Zeichen“ aufweist, die in der *Coislin*- und in der *sematischen* Notation unbekannt sind. Es fragt sich daher, ob es nicht ratsam, ja erforderlich wäre, zwei Einteilungen aufzustellen. Die Frage ist indessen zu verneinen. Eine eigene, speziell auf die Verhältnisse der *Chartres*-Notation zugeschnittene Klassifizierung erweist sich als müßig, da nämlich auch die „überzähligen“ *Chartres*-Zeichen sich in das für die *Coislin*- und die *sematische* Notation gültige Klassifizierungsschema zwanglos einordnen lassen.

AUFSTELLUNG DER SECHS KLASSEN

Aus der systematischen Durchforschung des Neumenbestandes und der Untersuchung der Gesänge ergibt sich eine Einteilung der Tonzeichen in die folgenden sechs Klassen:

1. Grundzeichen oder einfache Zeichen (*Tonoi haploi*)
2. *Hemitona* oder *Hemiphona*
3. Buchstabenneumen
4. zusammengesetzte Zeichen (*Tonoi synthetoi*)
5. *Thetas* oder *Themata*
6. *Martyrien* und *Phthorai*.

Drei dieser Klassen folgen der hagiopolitanischen Einteilung, die drei übrigen mußten eingeführt werden. Einige Bemerkungen zu den einzelnen Klassen mögen das der neuen Klassifizierung zugrundeliegende System erläutern und die Abweichungen gegenüber der hagiopolitanischen Klassifizierung erklären helfen.

Die Klasse der Tonoι haploi setzt sich aus den „einfachen“, das heißt graphisch nicht weiter zerlegbaren Zeichen zusammen. Die meisten dieser Zeichen sind allen drei Notationen gemein und bilden ihren Grundstock. Bis auf das Ison und das Oligon gehören die Tonoι haploi zum ältesten Neumenbestand. Nicht alle Zeichen sind eintönig.

Die Zusammenfassung der Hemitona zu einer eigenen Klasse ist deshalb gerechtfertigt, weil sich diese Zeichen als die „liqueszierenden“ Neumen des byzantinischen und altslavischen Chorals erwiesen haben. Paläographisch gesehen, sind zwei der Hemitona Tonoι haploi, dagegen ist das dritte Hemitonon ein zusammengesetztes Zeichen.

Die Klasse der Buchstabenneumen umfaßt griechische Buchstaben, die, allein oder in Verbindung mit den Tonoι haploi auftretend, entweder zur Präzisierung der diastematischen Werte oder zur Bestimmung rhythmischer Verhältnisse eingesetzt werden. Diese Zeichen, die unmittelbar in Parallele zu den sogenannten Romanusbuchstaben der lateinischen Choralnotation gesetzt werden können, gehören nicht zum ursprünglichen Grundstock, sondern wurden später als Zusatzzeichen eingeführt. Drei dieser Zeichen, nämlich das Elaphron, die Hypsele und die Chamele, wurden später (s. die hagiopolitanische Klassifizierung) zusammen mit dem Kentema zur Klasse der *Pneumata* („Hauche“, Geister) zusammengefaßt, die in der mittelbyzantinischen Notation regelmäßig die Intervalle der auf- und absteigenden Terz und Quinte angeben, und zwar im Gegensatz zu den *Somata* („Körper“), den Intervallzeichen für die auf- und absteigende Sekunde. Die Unterscheidung zwischen *Somata* und *Pneumata* wurde indessen zu einem späteren Zeitpunkt durchgeführt und gilt für die älteren Stadien der paläobyzantinischen Notationen nicht. Wir übernehmen daher von der hagiopolitanischen Klassifizierung die Klasse der *Pneumata* nicht, sondern weisen die angeführten drei Zeichen ihrer Provenienz nach der Klasse der Buchstabenneumen zu.

Die zusammengesetzten Zeichen dann entstehen aus den einfachen durch Verdopplung und durch verschiedene Kombinationen. Sowohl die paläobyzantinischen Neumenschriften als auch die sematische Notation verfügen über eine hohe Anzahl solcher Tonoι synthetoi. Etliche Chartres-Zeichen, die den Anschein erwecken, Grundzeichen zu sein, ließen sich als Ligaturen identifizieren. Die Tonoι synthetoi bezeichnen nicht immer zwei-, drei- oder mehrtönige Tonfiguren. Einige Zeichen geben einzelne Töne wieder, besitzen aber meist eine besondere rhythmische Bedeutung.

Die zahlreichen Thetas der sematischen und der Coislin-Notation bilden sodann eine festgefügte Zeichenfamilie und wollen in eine eigene Klasse zusammengefaßt werden. Unter dem Terminus Thetas sind stereotype Neumengruppen zu verstehen, die verschiedene mehrtönige Figuren fixieren und sich aus Intervallzeichen in mehreren Konstellationen zusammensetzen, wobei sie alle gewissermaßen als Kennmarke der

Familie ein unziales Theta aufweisen. Der Buchstabe Theta übernimmt hier in gewisser Weise die Aufgabe, die einzelnen Intervallzeichen „zusammenzuhalten“.

Einige der betreffenden Figuren werden in der Chartres-Notation nicht durch Thetas, sondern durch „singuläre“ Einzelzeichen wiedergegeben, die jedoch den korrespondierenden sematischen und Coislin-Thetas äquivalent sind und daher in diese Klasse aufgenommen werden dürfen.

In eine eigene Klasse mußten schließlich die Martyrien und Phthorai zusammengefaßt werden, weil sie innerhalb der älteren Notationssysteme besondere und miteinander verwandte Funktionen erfüllen. Jene sind Zahlenbuchstaben, die als Echosbezeichnung dienen, diese setzen sich aus bestimmten Neumen und dem Buchstaben Phi zusammen. Modern und grob gesprochen ließen sich die paläobyzantinischen Medialmartyrien und Phthorai als Modulationszeichen definieren.

Mit diesen Hinweisen sollten vorerst die Grundzüge unserer systematischen Klassifizierung des ältesten Neumenbestandes nur umrissen werden. Die ausführliche Besprechung der einzelnen Klassen und die weitere Gliederung der Neumen in Gruppen ist den späteren Kapiteln vorbehalten. Hier sei noch nachgetragen, daß aus den bereits dargelegten Gründen bei der Zuweisung der einzelnen Zeichen zu der einen oder anderen Klasse zwar die Angaben der hagiopolitanischen Klassifizierung berücksichtigt werden mußten, unserer Einteilung aber keineswegs zugrunde gelegt werden konnten.

5. Bemerkungen zum Neumenverzeichnis

Von den drei Möglichkeiten, die sich für die Zusammenstellung eines Neumenverzeichnisses unserer drei Notationen anbieten, nämlich Anfertigung dreier verschiedener Verzeichnisse oder einer vergleichenden Neumentafel in drei Spalten oder eines „gemeinsamen“ Verzeichnisses, in dem graphisch gleiche oder sehr ähnliche, allen Notationen gemeinsame Neumen nur einmal angeführt werden, haben wir uns nicht zuletzt aus Gründen der besseren Übersichtlichkeit für die letzte Möglichkeit entschieden. Unser Verzeichnis folgt der entwickelten Klassifikation und zählt die Neumen in der Anordnung auf, wie sie in den nächsten Kapiteln besprochen werden.

Die griechischen Namen der Zeichen sind nach den bereits angeführten ältesten byzantinischen Traktaten und Neumentabellen wiedergegeben. Der Terminus „Episem“ wurde von uns eingeführt und wird stets in der Bedeutung eines Zusatzzeichens verwendet. Die slavischen Namen der sematischen Zeichen wurden nach den drei ältesten russischen Neumenlisten des 15.–16. Jahrhunderts mitgeteilt, die in den folgenden Handschriften enthalten sind:

1. Stichirar Nr. 408 des Klosters Troice-Sergievskaja Lavra, fol. 161 r/v, Mitte 15. Jahrhundert.

Veröffentlichung: N. Findejzen, *Očerki po istorii muzyki v Rossii*, Moskau 1928/1929, Band I, 99/100; Verdeil, a. a. O., Taf. XII; vgl. noch Metallov, a. a. O., 17.

2. Hirmolog Nr. 55 der Moskauer Synodal-Bibliothek, fol. 286v, beginnendes 16. Jahrhundert.
Veröffentlichung: Metallov, 97 f. und Taf. LXXXIX; Verdeil, Taf. XIII a.
3. Hirmolog Nr. 249 der ehemaligen Moskauer Geistlichen Akademie, fol. 182, Mitte 16. Jahrhundert.
Veröffentlichung: Metallov, 99 f. und Taf. XCV; Verdeil, Taf. XIII b.

Es mag als sicher gelten, daß die slavischen Termini dieser Listen nicht erst im 15. Jahrhundert „erfunden“ wurden, sondern daß sie auf eine weit ältere Zeit zurückgehen. Behält man die besondere Überlieferungstreue altslavischen bzw. altrussischen Kirchengesanges im Auge, so spricht nichts gegen die Vermutung, daß die Bezeichnungen bereits bei der Übernahme der byzantinischen Notation aus didaktischen Gründen geprägt wurden. Sofern Divergenzen in der Schreibweise der Termini zwischen den drei Listen auftreten, wurde die ältere Schreibweise des Stichirars Nr. 408 bevorzugt. Es ist zu beachten, daß in den Listen nicht alle sematischen Neumen und Neumenkombinationen verzeichnet sind.

Zeichen, die nur mit slavischen Namen angeführt sind, gehören, wenigstens in der wiedergegebenen Gestalt, einzig und allein zum Bestand der sematischen Notation. „Singuläre“ Neumen der Chartres-Notation wurden als solche kenntlich gemacht. Neumen, die allen drei Notationen gemein sind, wurden, sofern sie in den einzelnen Aufzeichnungen nur geringe graphische Unterschiede aufweisen, wie bereits angedeutet, jeweils nur einmal gezeichnet. Bei stärkeren Unterschieden sind dagegen die wichtigsten Varianten mitgeteilt.

VI

DIE TONOI HAPLOI (EINFACHE ZEICHEN)

Οὗτοι δὲ οἱ δώδεκα τόνοι ἔχουσι
τὴν φύσιν καὶ τὴν ἐνέργειαν ἀπλήν.
Parisinus graecus 360

Unsere Gruppierung der Tonoï haploï, der Grundelemente aller paläobyzantinischen Neumenschriften und der sematischen Notation, nimmt von der Unterscheidung eintöniger und mehrtöniger Zeichen ihren Ausgang. Die eintönigen Neumen lassen sich zwanglos in die drei Gruppen der Tonwiederholungszeichen, der aufsteigenden und der absteigenden Zeichen einteilen. Zu einer weiteren Gruppe sind die zwei- und mehrtönigen Grundzeichen zusammengefaßt. Aus mehreren Gründen erschien es notwendig, bestimmte Kombinationen der Grundzeichen bereits in diesem Kapitel zu besprechen.

Unsere Aufstellung der Grundzeichen weicht, wie schon angedeutet, von der hagiopolitanischen Klassifizierung mehrfach ab. Es wurden zahlreiche Zeichen aufgenommen, die in dieser Klassifizierung unter den Tonoï haploï nicht angeführt oder gar nicht erwähnt werden. Andererseits konnten von den oben S. 114 genannten neun Zeichen, die von allen Traktaten der hagiopolitanischen Einteilung der Klasse der Tonoï haploï zugewiesen werden, drei Neumen, nämlich Kratema, Antikenoma und Katabasma, hier nicht aufgenommen werden, weil sie zusammengesetzte Zeichen sind.

Bis auf das Ison und das Oligon gehören die hier zu besprechenden Grundzeichen zum Neumenbestand der ältesten greifbaren Notation. Verglichen mit den wenigen *neumae simplices*, die der lateinischen Choralnotation zugrunde liegen, erscheint die hohe Anzahl der griechischen Tonoï haploï besonders bemerkenswert.

1. Tonwiederholungszeichen

PUNKT •

Gerades ISON —

Gerades ISON mit PUNKT — •

Hakenförmiges ISON ⤵

Die ältesten erhaltenen byzantinischen Quellen weisen, wie erwähnt, das Ison-Zeichen nicht auf. Das gilt sowohl für L als auch für Lg, P und E. Diese Besonderheit bildet zusammen mit dem Verzicht auf das Oligon und der Nichtneumierung zahl-

reicher Silben eine Reihe hervorstechender Merkmale des ältesten Notationsstadiums¹, das wir im Falle des Codex L mit „Chartres I“, angesichts der drei anderen Heirmologien mit „Coislin I“ bezeichnen².

Verzichten die genannten Quellen auf das Ison, so verfügen sie doch über eine Neume, die bis zu einem gewissen Grade als Ersatz für das fehlende Tonwiederholungszeichen dient. Es läßt sich beobachten, daß über den Schlußsilben der einzelnen Kola in L fast regelmäßig und häufiger in P, E und Lg entweder allein oder neben anderen Neumen Punkte erscheinen, über deren Provenienz kaum ein Zweifel bestehen kann: Sie bilden eine Parallele zu den Teleiai des Textes, die die einzelnen Kola voneinander scheiden, wurden gewissermaßen von den Textreihen in die Neumenreihen „herübergenommen“ und fungieren als musikalische Interpunktionszeichen. Diese Bedeutung kommt ihnen jedenfalls zu, sofern sie neben anderen Neumen stehen. Treten sie hingegen allein auf, so bezeichnen sie in erster Linie die Tonwiederholung.

Ist der Verzicht auf das Ison als hervorstechendes Merkmal des ältesten Notationsstadiums zu werten, so darf das Auftreten des Ison als Kennzeichen des nächsten Stadiums angesehen werden. So läßt sich sagen, daß das Neumenbild unserer Chartres-Sticherarien L₁, L₂, L₃ und L₄, verglichen mit dem Codex L, vor allem durch das strichähnliche gerade Ison und das Oligon geprägt wird, denn unneumierte Silben begegnen in den vier Sticherarien, wie ausgeführt, durchaus. Das Notationssystem, das sie repräsentieren, mag mit „Chartres II“ bzw. „Chartres III“ bezeichnet werden, wobei die letztere Bezeichnung nur für L₃ in Anspruch genommen werden darf (s. Kap. XII). Die parallele Stufe in der Coislin-Notation läßt sich vor allem mit einigen Stichera in den kalabrischen Menäen belegen³, die das hakenförmige Ison nur als Schlußneume verwenden, zahlreiche unneumierte Silben aufweisen und über das Oligon noch nicht verfügen (Coislin II).

Wenden wir uns wieder den genannten Chartres-Sticherarien zu, so müssen wir festhalten, daß ihr gerades Ison die Punkte des älteren Stadiums nicht oder kaum verdrängt. Sie bleiben neben dem geraden Ison als Schlußneumen einzelner Kola durchaus

¹ Vereinzelte Ison- und Oligon-Zeichen lassen sich zwar in den genannten vier Heirmologien registrieren. Doch handelt es sich, zumindest in den meisten Fällen, um spätere Eintragungen. Sie beweisen, daß nach diesen Handschriften noch zu einer Zeit gesungen wurde, als die Notation zu jüngeren Stadien ihrer Entwicklung fortgeschritten war. Einige Male kommen in L die Kombination von geradem Ison und Dyo Kentemata (s. fol. 160/7, 162/2–3, 166v/9, Bsp. 49) sowie die Kombination von geradem Ison und Apostroph vor. Etliche Apostrophoi in Lg sind mit dem hakenförmigen Ison (fol. 5/Z. 6, fol. 5v/Z. 3 und 8, fol. 6/Z. 16–17, fol. 6v/Z. 1, fol. 12/Z. 5 und 10–11, fol. 12v/Z. 15, fol. 15/Z. 19) oder dem Coislin-Oligon (fol. 2/Z. 1 und 8, fol. 2v/Z. 9, fol. 3/Z. 12, fol. 4/Z. 15, fol. 9v/Z. 6, fol. 12v/Z. 14) überschrieben und somit als repetentes bzw. ascendentes präzisiert. Zudem sind etliche unneumierte Silben mit dem Coislin-Ison versehen worden. Spätere Hände haben in P und E mehrmals das Chartres-Ison eingetragen. In P fol. 146 hat man durch Eintragung des Coislin-Ison die Notation einiger Heirmen zu „modernisieren“ versucht. In E fol. 40v/Z. 10 wurden ein Xeron Kasma und eine Diple mit dem Coislin-Oligon ausgestattet.

² Neben den vier Heirmologien müssen bereits an dieser Stelle die in Tabelle IX unter a verzeichneten Stichera der kalabrischen Menäen sowie die archaischen Theotokia in L₃ als die ältesten erhaltenen byzantinischen Neumierungen überhaupt genannt werden (s. S. 311 und S. 333).

³ S. S. 314 und die in Tabelle IX unter b verzeichneten Stichera.

bestehen; doch gehen sie noch eine Verbindung mit dem geraden Ison ein, und zwar derart, daß die aus Strich und Punkt zusammengesetzte Form entsteht. Nicht unerwähnt bleibe die Beobachtung, daß der bloße Punkt in L_1 und L_2 häufiger begegnet als in L_3 (s. Bsp. 11). Das deutet zunächst auf die engere Verwandtschaft der beiden Codices im Hinblick auf die Notation hin, könnte aber unter Umständen noch als Indiz für ein höheres Alter oder einen älteren Traditionszusammenhang gewertet werden. Punkte als „musikalische Interpunktionszeichen“ begegnen übrigens auch in Coislin II und gelegentlich noch in Coislin III.

Bereits an dieser Stelle ist anzumerken, daß die häufigere Anwendung des hakenförmigen Ison in bestimmten Quellen zusammen mit anderen Beobachtungen als Kriterium für die Unterscheidung der mittleren Coislin-Stadien mit herangezogen werden mag. Wird noch in Coislin III das Zeichen nur als Schlußneume der Gesänge eingesetzt, so erscheint es in Coislin IV überall dort, wo die Tonwiederholung angezeigt werden soll, wodurch es — wie im mittelbyzantinischen System — zu einem der häufigsten Zeichen wird.

Der Vollständigkeit halber ist noch anzuführen, daß in sematischen Neumierungen die Tonwiederholung mit der Stopica bezeichnet wird, die jedoch, wie dargelegt, eine mehrdeutige Neume ist und stellvertretend auch für das Oligon und den Apostroph eingesetzt wird (s. weiter unten).

STAVROS +

In den Finalkadenzen heirmologischer und sticherarischer Gesänge ist es begründet, daß die meisten Gesänge dieser Stilarten mit der Tonwiederholung enden. Behält man diese Besonderheit im Auge, so wird nach den bisherigen Ausführungen ohne weiteres verständlich, daß in den einzelnen paläobyzantinischen Neumierungen verschiedene Zeichen als Schlußneumen der Gesänge auftreten. So fungiert in L und E als Schlußzeichen der bloße Punkt, in L_1 und L_2 der Punkt allein oder in Kombination mit dem geraden Ison, in S und in den jüngeren Coislin-Quellen aber meist das hakenförmige Ison (Bsp. 6, 8, 19, 21, 49). Bedürfen diese Neumen keiner Erläuterung mehr, so ist auf das Kreuzzeichen eigens hinzuweisen, mit dem in L_g und L_3 die Schlußsilben der Gesänge regelmäßig neumiert werden. Auch in P findet das Kreuz als Schlußneume Verwendung, jedoch nur in den Neumierungen der jüngeren Vorlage (s. S. 311). Innerhalb des byzantinischen Bereiches begegnet es noch in den Aufzeichnungen des Vaticanus Reg. 59, wo es gewissermaßen als Zusatzneume neben dem Schlußison steht (Bsp. 49).

Während in paläobyzantinischen Neumierungen verschiedene Zeichen als Schlußneumen fungieren, wird in der sematischen Notation, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, der Stavros regelmäßig als Schlußsema der Gesänge eingesetzt. Unter den Stichera des Codex Ch finden sich, soweit wir sehen, nur zwei (fol. 8v und fol. 10v), die als Schlußneume kein Kreuz, sondern eine Statija aufweisen (Bsp. 10)⁴. In beiden

⁴ Die Stichera auf fol. 30v, 31, 31v und 42v kommen hier nicht in Frage, da ihr Refrain nämlich nicht ausgeschrieben ist.

Fällen läßt sich die Anomalie durch die Zakrytaja (s. S. 206) erklären, die an vorletzter Stelle steht und in dieser Position stets von der Statija gefolgt wird.

Es ist zu beachten, daß das Kreuz zu den häufigsten Zeichen der sogenannten ekphonetischen Notation, der byzantinischen Lektionsschrift gehört, wo es mit der Oxeia, der Syrmatike, der Paraklitike oder dem Synemba zur Umrahmung zahlreicher Kola gepaart wird, und zwar derart, daß die genannten Zeichen jeweils am Anfang eines Kolons stehen, das Kreuz aber stets am Schluß auftritt. Das Sema wird in ekphonetischen Zeichentabellen⁵ mit dem Namen *Teleia* überliefert, womit offenbar die *teleia Stigma*, der Punkt also, des alexandrinischen Interpunktionssystems gemeint ist. Auch in den genannten paläobyzantinischen Quellen und in der sematischen Notation fungiert das Kreuz als musikalischer „Schlußpunkt“, der in den meisten Fällen die Bedeutung eines Tonwiederholungszeichens besitzt.

In der Neumentabelle des Codex L₃ figuriert das Kreuzzeichen (griechisch σταυρός) zwar nicht, dafür wird aber unter dem Namen Stavros apo dexeias ein besonderes Kreuzzeichen angeführt (s. S. 274). Aus diesem Grunde erscheint es gerechtfertigt, auch das einfache Schlußkreuz mit dem Terminus Stavros zu bezeichnen. In den ältesten russischen Neumentabellen ist zwar eine Neumenkombination namens *Kryž* (Kreuz) verzeichnet. Doch handelt es sich nicht um das Kreuzzeichen, sondern um die sematische Kombination von Apostroph und kreuzähnlicher Chamele (s. S. 139).

Gerades ISON mit Haken rechts unten 

Soweit wir sehen, begegnet dieses Zeichen hauptsächlich in unseren Chartres-Sticherarien L₂ und L₃, und zwar recht selten. Daß das Zeichen stellvertretend für das gerade Ison steht, ergibt sich aus einem Vergleich mit korrespondierenden Neumierungen. Die Beispiele (11–13) veranschaulichen, daß an den Parallelstellen L₁ ein gerades Ison, unsere Coislin-Quelle Va ein hakenförmiges Ison und die slavische Version eine Stopica aufweisen. (In Bsp. 12 weicht die slavische Version von der byzantinischen ab.)

Die Fragen, die sich angesichts dieses seltsamen Zeichens aufdrängen, legen zwei Deutungen nahe: Entweder handelt es sich um eine Eigenwilligkeit des Schreibers; in diesem Falle bestünde aber ein enger Zusammenhang zwischen L₂ und L₃, da das Zeichen häufiger in beiden Handschriften an korrespondierenden Stellen erscheint. Oder das Zeichen ist als eine seltene graphische Variante des geraden Ison aufzufassen. Es wäre immerhin möglich, an eine Art Ligatur des geraden Ison mit dem Apostroph zu denken. (Daß eine konjunkturmäßige Kombination dieser beiden Zeichen nachweisbar ist, soll gleich ausgeführt werden.)

⁵ S. Carsten Höeg, *La notation ekphonétique*, Kopenhagen 1935, Taf. I–III, S. 19 ff., 37 (MMB, Subsidia, Vol. I, Fasc. 2).

Gerades ISON mit APOSTROPH →

Zunächst ist zu konstatieren, daß diese Kombination am häufigsten in einigen Stichera des Codex L₃ auftritt. Ein Vergleich mit den Parallelstellen aus den übrigen paläobyzantinischen Handschriften zeigt unmißverständlich, daß diese bei völliger oder weitgehender Übereinstimmung der Neumenbilder in den meisten Fällen entweder das Ison (und zwar das gerade bzw. das hakenförmige) oder den Apostroph schreiben. Unsere Kombination steht also teils für das Ison und teils für den Apostroph. Besonders aufschlußreich sind in dieser Hinsicht die Beispiele (14–17), denn hier steht die Identität der einzelnen paläobyzantinischen Versionen an den uns interessierenden Stellen außer Zweifel.

Zur Beantwortung der Frage, wie diese Besonderheit des Codex L₃ zu erklären sei, muß zunächst darauf hingewiesen werden, daß in den ältesten Notationsstadien (Chartres I und Coislin I) der Apostroph nicht nur als Hauptzeichen für die absteigende Bewegung, sondern auch als Tonwiederholungszeichen fungiert (s. S. 138). Lehrreiche Beispiele dafür bieten die „anormalen“ Aufzeichnungen in L₃, mehrere Stichera, die teils in Chartres I und Coislin I, teils in Mischnotation, und zwar ohne gerades Ison und Oligon, aufgezeichnet sind (s. S. 333 und Tafel XII–XV).

Vor allem der Vergleich der in Tafel XIX kollationierten Versionen in Mischnotation („Coislin III“), in Chartres- und in Coislin-Notation läßt deutlich erkennen, daß die Kombination von geradem Ison und Apostroph zu einer Zeit entstand, als archaische Neumierungen durch Einführung des geraden Ison „modernisiert“ wurden. Das muß derart vor sich gegangen sein, daß den als Tonwiederholungszeichen fungierenden Apostrophoi zunächst ein gerades Ison vorgesetzt wurde. Dabei mögen auch gelegentlich einige Irrtümer unterlaufen sein. Es ist durchaus wahrscheinlich, daß durch Vorsetzen des geraden Ison versehentlich auch Apostrophoi „annulliert“ wurden, denen die Bedeutung des absteigenden Zeichens zukam. Einzig und allein diese Annahme vermag jedenfalls die Erscheinung zu erklären, daß unsere Kombination in wenigen Fällen an Stelle des Apostrophs steht.

Anzumerken ist noch, daß unsere Kombination von geradem Ison und Apostroph meist in den „anormalen“ Aufzeichnungen des Codex L₃ wiederkehrt. Weitaus seltener begegnet sie in den „regulären“ Neumierungen dieser Handschrift. Einige Male findet sie sich auch in L (s. fol. 166/10, 173v/19, 175/9 und 13), von späterer Hand über unneumierte Silben oder dem Apostroph eingetragen, der somit als repetens präzisiert wird.

APODERMA (ROŽEK)



Von den Traktaten der hagiopolitischen Klassifizierung wird das Zeichen übereinstimmend den Tonoī haploi zugezählt, und zwar zu Recht, denn es hat in den paläobyzantinischen Neumenschriften und in der sematischen Notation durchaus auch melodische Bedeutung, während es im mittel- und spätbyzantinischen System lediglich

als rhythmisches Zeichen fungiert. Zur Erläuterung des Unterschiedes sei angemerkt, daß das paläobyzantinische Apoderma stets allein, das mittelbyzantinische Apoderma hingegen immer zusammen mit einem Intervallzeichen auftritt.

Es ist wesentlich zu konstatieren, daß das paläobyzantinische Apoderma, dessen reguläre Position am Ende eines Kolons ist, sowohl eine melodische als auch eine rhythmische Funktion erfüllt. Es zeigt einen einzigen Ton an, der lang ausgehalten werden soll. Auch darauf spielt übrigens die spätere Erläuterung des Codex Lavra 610⁶ an: Τὸ δὲ ἀπόδεσμα ἀπόδομα μᾶλλον λέγεσθαι δεῖ. Εἰς γὰρ τὰς ἀποδόσεις αἰεὶ τίθεται, ἡ δὲ κοινὴ συνήθεια ἀπόδεσμα καλεῖ. Hinsichtlich seiner rhythmischen Bedeutung ließe sich somit das Apoderma durchaus mit der Fermate unserer modernen Notation vergleichen, der es auch in der graphischen Form ähnelt.

Bezüglich der diastematischen Bedeutung des Zeichens läßt sich die folgende Kasuistik aufstellen:

Tritt das Apoderma am Kolonende auf und folgt es auf die Kombination Dyo, das Lygisma, die Diple oder auf den Apostroph, die Kombination Apostroph mit Dyo Kentemata oder die Kombination Oligon mit Dyo Kentemata, so bezeichnet es meist die Tonwiederholung, und zwar je nach Echos einen der „Haupttöne“ (s. S. 286), im Protos und im plagios Tetartos den Ton *a* (Bsp. 2, 9, 25, 29, 66, 74, 76, 77, 105, 198, 246, 389), im plagios Protos *d* (Bsp. 109), im Deuteros *h* (Bsp. 396, 422) oder *g* (Taf. XX/Z. 14), im Tritos *c* (Bsp. 132, 400, 403) oder *f* (Taf. XXI/Z. 2).

In einigen Fällen indiziert jedoch das Apoderma die aufsteigende Sekunde (Bsp. 387, Taf. XIX/Z. 8). Diese Bedeutung besitzt das Zeichen stets, wenn es auf die Bareia (Bsp. 330, 336, 337, 390) bzw. eine Bareia-Gruppe (Bsp. 133, 313, 339–342), auf das Piasma (Bsp. 327, 337) bzw. eine Piasma-Gruppe (Bsp. 329) oder auf das Kataba-Tromikon (Bsp. 331a/b) folgt. Es ist zu beachten, daß alle diese Fälle nur in den jüngeren Coislin-Handschriften begegnen. Hier erscheint das Apoderma meist als Bestandteil einer Theta-Gruppe, die eine mehrtönige Figur bereits in „halbanalytischer“ Schreibweise fixiert (s. Kap. X). Hierher gehören noch die Fälle in Bsp. 333 bis 334. Daß in Handschriften des Notationsstadiums Coislin VI, so zum Beispiel in Ls und Pa, das Apoderma zuweilen mit einem Ison oder Oligon überschrieben und somit diastematisch präzisiert wird, verdient durchaus, in diesem Zusammenhang festgehalten zu werden.

In sematischen Neumierungen kommt das Apoderma, das den Namen *Rožek* (Horn) trägt, häufiger auch in Kombination mit der Statija (Bsp. 46–48) vor, ferner gelegentlich mit der Složitija (s. S. 218). Letztere Kombination unterscheidet sich der Bedeutung nach von der Coislin-Konjunktur Apoderma mit Piasma. Während nämlich diese Konjunktur eine dreitönige Figur wiedergibt (s. Bsp. 337), zeigt die sematische Kombination von *Rožek* und *Složitija* nur zwei Töne an. So sind in Bsp. (49) die sematischen Zeichen über MH mit *ad* zu übertragen.

⁶ Tardo, *Melurgia*, 195 und 306.

2. Aufsteigende Zeichen

OXEIA und PETASTE

Die beiden Zeichen wurden bereits als „akzentuierende Neumen“ apostrophiert, in dem Sinne, daß sie in den heirmologischen und sticherarischen Gesängen in der Regel über akzentuierten Silben stehen. Daß die beiden Zeichen in verschiedenen paläobyzantinischen Handschriften des öfteren „ausgetauscht“ werden, ist unbedingt als Argument für die Bedeutungsähnlichkeit der Neumen zu werten. Für die Austauschbarkeit der Zeichen seien hier weitere Beispiele angeführt: Man vergleiche in (24) die Neumen über -γων, in (25) die über -σα-, in (41) die über -δα-, in (67) die über -λεν-, in (123) die über -γα-. Auch die Austauschbarkeit der Zeichen innerhalb einer und derselben Handschrift läßt sich durch einen Vergleich bestimmter Modelle und deren Kontrafakta mühelos belegen.

Bezüglich der Semasiologie müssen wir festhalten, daß Oxeia und Petaste in der mittelbyzantinischen Notation stets eine Sekunde aufwärts angeben, während sie in den paläobyzantinischen Systemen auch größere Intervalle anzeigen können. In bestimmten Fällen bezeichnen sie sogar die Tonwiederholung (s. die Ausführungen über die Hypotaxis in Kap. VIII). Sind die beiden Zeichen mithin mehrdeutig, so läßt sich dennoch ihr diastematischer Wert, in den meisten Fällen wenigstens, aus dem neumatischen Kontext ablesen oder nach der Beschaffenheit der jeweiligen Formel bestimmen.

Wir vermerken noch, daß die Oxeia, das der lateinischen *Virga* parallele Akutzeichen, zum Bestand der ekphonetischen Notation, der für die lectio solemnis gebräuchlichen Notation, gehört. Der Name Petaste erscheint zwar in den verschiedenen Listen, die die ekphonetischen Zeichen aufführen, nicht. Zum Verwechseln ähnlich sieht jedoch die Petaste der ekphonetischen *Kremaste*, einem Zeichen, das so viel wie der „hängende“ (Akzent) bedeutet, allem Anschein nach auf einen gehobenen Vortrag des von ihm umrahmten Kolons hinweist und in der Liste des Codex Sinaiticus graecus 8 mit einer Tonformel „erläutert“ wird, deren erste Neume eine Petaste ist⁷.

OSOKA (Stopica mit darüber liegender Oxeia)

Die sematische Notation verfügt, wie ausgeführt, eigentlich über ein einziges „akzentuierendes Zeichen“, den Krjuk, der in der Regel dort begegnet, wo korrespondierende paläobyzantinische Versionen die Petaste oder die Oxeia aufweisen. Es wurde bereits dargelegt, daß die Oxeia in sematischen Neumierungen niemals allein steht, sondern daß sie stets in Kombinationen vorkommt. An einer dieser Kombinationen, der seltener auftretenden sematischen Osoka (der Name bedeutet im Russischen „Riedgras“), läßt sich ein erster Beweis für die Mehrdeutigkeit der Stopica führen.

Das byzantinische Analogon dieser sematischen Kombination, nämlich die Konjunktur von hakenförmigem Ison und darüber liegender Oxeia, begegnet weder in

⁷ S. Höeg, *La notation ekphonétique*, 30, 40, 60–62 und Taf. III.

Chartres- noch in mittelbyzantinischen, sondern ausschließlich in Coislin-Aufzeichnungen des vierten bis sechsten Stadiums, und zwar hier als eine Form der Hypotaxis (s. S. 175). Diese Art Hypotaxis kennt die sematische Notation indessen nicht. Die sematische Osoka dient somit nicht als Hypotaxis-Zeichen, sondern entspricht, wie komparative Untersuchungen der betreffenden Fälle eindeutig ergeben, dem paläobyzantinischen Oligon oder der Oxeia. So stehen die sematischen Oxeiai der Osoka-Kombinationen in Bsp. 18--20 zum Zeichen dessen, daß die ihnen zugeordneten Stopicy nicht als Tonwiederholungszeichen fungieren, sondern das Oligon vertreten.

Zeigt die Osoka in den angeführten Beispielen einen Ton an, so ist sie in (247) offenbar zweitönig. Ihre Korrespondenz mit der Kombination Apeso exo des Patmiacus 218 ist augenscheinlich. Die Stopica der Osoka steht hier anscheinend an Stelle des Apostrophs.

Ob die Osoka als spezielle Kombination der sematischen Notation bereits bei der Adaptierung der kirchenslavischen Texte „geschaffen“ wurde oder ob sie möglicherweise zu einem späteren Zeitpunkt etwa dadurch entstand, daß den ursprünglich alleinstehenden Stopicy, eben um der Verdeutlichung schwieriger Stellen willen, sematische Oxeiai beigegeben wurden, ist eine Frage, die sich eindeutig kaum beantworten läßt.

KENTEMA • und DYŌ KENTEMATA ••

Vom Standpunkt der Klassifizierung aus betrachtet, bereiten die beiden Zeichen manche Schwierigkeit. Denn einmal treten sie — im Gegensatz zu den übrigen Tonoī haploī — niemals allein auf (von einer Ausnahme in der Kondakarien-Notation wird noch die Rede sein), sondern stets in Verbindung mit den Tonoī, zum anderen stellen die Dyō Kentemata, genaugenommen, ein aus zwei einzelnen Punkten (Kentemata) zusammengesetztes Zeichen dar, das unter Umständen im Zusammenhang mit den Tonoī synthetoi hätte behandelt werden können. Die zuerst genannte Besonderheit bildet indessen kein Hindernis für die Auffassung des Kentema als Grundzeichen, und auch die Dyō Kentemata werden in den Notationen durchaus in der Bedeutung eines Grundzeichens eingesetzt. Die gemeinsame Besprechung der beiden Zeichen erscheint daher nicht unberechtigt.

Während in der spätbyzantinischen Klassifizierung die beiden Zeichen den Emphona zugewählt werden, ordnet die hagiopolitanische Klassifizierung das Kentema zwar den Pneumata zu, führt unter den Tonoī die Dyō Kentemata jedoch nicht auf, wenn auch freilich von ihnen anläßlich der zusammengesetzten Zeichen wiederholt die Rede ist. Daß die Dyō Kentemata hier keiner Klasse zugewiesen werden, läßt sich aus ihrer Besonderheit, niemals allein aufzutreten, erklären.

Als nächstes müssen wir konstatieren, daß sowohl das Kentema als auch die Dyō Kentemata bereits dem Neumenbestand der ältesten Chartres- und Coislin-Handschriften angehören. Sie treten jedoch hier weitaus seltener als in den mittleren und jüngeren Quellen auf. Ganz selten begegnen sie in den archaischen Neumierungen des Codex L3 und der kalabrischen Menäen, die die älteste, überhaupt greifbare

Notationsstufe repräsentieren (s. S. 311 und Taf. II, IV–VI, XI, XII, XVII, XXIV). In einigen dieser Aufzeichnungen fehlen sie ganz und gar (Taf. XIII). Diese Erscheinungen rechtfertigen die Vermutung, daß die beiden Zeichen doch etwas jünger sind als beispielsweise die Oxeia, die Petaste oder der Apostroph.

Fragen wir nunmehr nach der Funktion des Kentema, so ist festzuhalten, daß das Zeichen in der mittelbyzantinischen Notation eine Terz aufwärts anzeigt, während es in den paläobyzantinischen Neumenschriften dieser präzisen Bedeutung entbehrt. Zwar bieten die überlieferten Traktate keinerlei Anhaltspunkte, die irgendwelche Rückschlüsse über die Funktion des paläobyzantinischen Kentema gestatten; völlig sicher ist indessen das folgende Ergebnis der komparativen Untersuchung: Das Sema fungiert als Zusatzneume, die verdeutlicht, daß die Grundzeichen, denen sie beigegeben wird, einen hohen Ton schlechthin angeben. Diese Funktion des Kentema im einzelnen aufzuzeigen, muß der Besprechung der verschiedenen Kombinationen vorbehalten bleiben. Hier ist noch darauf hinzuweisen, daß bestimmte sematische Neumen, die mit dem Kentema oder den Dyo Kentemata versehen sind, in den ältesten russischen Neumentabellen den Beinamen *světlyj* bzw. *světłaja*, das heißt „hell“ erhalten. Das gilt für die Kombination von Petaste und Dyo Kentemata (*Krjuk světlyj*), das Anatríchisma (*Strěla světłaja*), die Kombination von Diple und Dyo Kentemata (*Statija světłaja*) und die Kombination von Bareia und Kentema (*Palka světłaja*)⁸. Daß „hell“ hier „hoch“ bedeutet, steht wohl außer Frage. Die genannten Bezeichnungen ließen jedoch darüber hinaus vermuten, daß dem Kentema möglicherweise noch eine bestimmte „Ausdrucksqualität“, die der „Helligkeit“ nämlich, innewohnt.

Wenn sich auch graphisch das Kentema vom Punkt als „musikalisches Interpunktionszeichen“ in keiner Weise unterscheidet, so dürfen und können doch die beiden Zeichen miteinander nicht verwechselt werden. Das Kentema steht nämlich stets über den Grundzeichen, der Punkt hingegen entweder allein oder rechts neben ihnen.

Im Gegensatz zum Kentema haben die Dyo Kentemata selbst in den paläobyzantinischen Neumenschriften einen festen diastematischen Wert, nämlich stets den einer Sekunde aufwärts. Alle byzantinischen Neumen, denen sich die Dyo Kentemata zugesellen, bezeichnen eine zweitönige Figur, deren zweiter Ton immer eine Sekunde aufwärts zu singen ist. Das läßt sich mit jedem beliebigen Beispiel belegen, so daß sich der Hinweis auf bestimmte Exempel erübrigt. Nicht ganz einleuchtend mag dagegen die Verwendung der beiden Punkte als Zeichen der aufsteigenden Sekunde erscheinen. Betrachtet man die Anwendungsart von Kentema und Dyo Kentemata vom Standpunkt des mittelbyzantinischen Notationssystems aus, so mag darin Unlogik oder Inkonsequenz gesehen werden, daß der bloße Punkt eine Terz aufwärts, zwei Punkte dagegen eine Sekunde aufwärts indizieren. Denn gerade das umgekehrte Verhältnis wäre weitaus einleuchtender. Sobald jedoch die paläobyzantinischen Notationsverhältnisse ins Auge gefaßt werden, hellt sich der Sachverhalt auf: Das paläo-

⁸ Eine Ausnahme bildet allerdings die sematische Kombination von Petaste und Kentema, die den Namen *Krjuk mračnyj*, der „finstere“ *Krjuk*, trägt.

byzantinische Kentema bezeichnet als Zusatzneume *einen* hohen Ton, die Dyo Kentemata aber zeigen, gleichfalls in Verbindung mit den ihnen zugewiesenen Neumen, *zwei* hohe Töne an.

Treten Kentema und Dyo Kentemata in allen paläobyzantinischen und altslavischen Neumenschriften auf, so begegnet die Kombination dreier Kentemata oder kentemata-artiger Striche nur in der Chartres- und in der Kondakarien-Notation, und zwar meist zusammen mit dem Lygisma oder der Ligatur von Tromikon II und Lygisma (s. S. 272). Aus der Untersuchung der Parallelstellen ergibt sich, daß die drei Kentemata drei Töne bezeichnen. In diesem Zusammenhang ist zu vermerken, daß in der Neumenliste des Codex L₃ weder das Kentema noch die Dyo Kentemata verzeichnet sind, sondern unter dem sonst nicht nachweisbaren Namen *Seximata*⁹ die Kombination dreier Kentemata. Drei nebeneinander liegende Punkte werden in den Tabellen ekphonetischer Zeichen unter dem Namen Kentemata angeführt.

Zu erwähnen ist noch, daß in der Kondakarien-Notation die Dyo Kentemata sowohl in Kombination mit den Intervallzeichen oder mit „großen Zeichen“ begegnen als auch — merkwürdigerweise — allein, in diesem Fall häufig paarweise, auftreten. Nur unter den kondakarischen Zeichen findet sich übrigens die Kombination dreier Kentemata, die unter einem Strich stehen. Dieses Zeichen, für das wir die Bezeichnung kondakarische „Skamejca“ vorgeschlagen haben, vertritt die Petaste, die in dieser Notationsart nur in Kombinationen vorkommt¹⁰.

OXEIA und PETASTE mit KENTEMA / ↗

Zeigen die alleinstehenden Oxeia und Petaste häufig jeweils eine Sekunde aufwärts an, so läßt sich an zahlreichen Fällen beobachten, daß sie ein größeres Intervall bezeichnen, wenn ihnen das Kentema beigegeben wird. Dafür ließe sich eine ganze Reihe eindrucksvoller Beispiele anführen. Hingewiesen sei auf (22), wo in der Version des Codex L₃ die mit dem Kentema ausgestattete Oxeia über *σε* eine Quarte aufwärts markiert, ferner auf Beispiel (23), wo sie über *av-* sogar eine Septime aufwärts angibt. Eine feste Regel über die diastematische Bedeutung der Oxeia und Petaste läßt sich jedoch aus dem Auftreten oder Fehlen des Kentema allein nicht ableiten. Denn es kommen auch Fälle vor, wo die Oxeia oder Petaste eine steigende Sekunde indizieren, obwohl ihnen ein Kentema zugeordnet ist (s. in Bsp. 24 die Neumen über *-γων*).

Das Auftreten der Oxeia und Petaste mit oder ohne Kentema wertet übrigens der Pariser Traktat¹¹ nicht zuletzt als Kriterium für eine semasiologische Abgrenzung der beiden Zeichen: Διαφέρει δὲ ἡ ὀξεῖα τῆς πεταστῆς ὡς πλεονα ἐχούσης τὴν δύναμιν·

⁹ Der zweite Buchstabe des Wortes ist zunächst nicht eindeutig lesbar. Tillyard (*A byzantine musical handbook*, 103) hat die Lesart *συ(γ)ξύματα* vorgeschlagen. Ein paläographischer Vergleich zeigt jedoch, daß der Buchstabe ein mit dem *Xi* ligiertes Epsilon ist (vgl. beispielsweise L₃ fol. 27/Z. 13–14: *δεξιῶν, ἐξ εὐωνύμων*).

¹⁰ S. MdO III, 49.

¹¹ Thibaut, *Monuments*, 59.

ὅτε δὲ ἀμφοτέρω ἐπάνω ἔχουσι τὰ πνεύματα, διαφορὰ οὐκ ἔστιν ἐν αὐτοῖς· ἐκτὸς δὲ τῶν πνευμάτων δυνατωτέρα ἐστὶν ἡ πετασθὴ τῆς ὀξείας. Danach steht fest, daß die Petaste gegenüber der Oxeia ein „stärkeres“ Zeichen darstellt, was merkwürdigerweise nur gilt, wenn die Zeichen allein stehen. Begegnen sie dagegen in Begleitung eines Pneuma, womit das Kentema und die Hypsele gemeint sind, so sind sie bedeutungsgleich. So interessant und aufschlußreich letztere Angabe ist, so wenig läßt sich dem Traktat entnehmen, worauf sie die „Stärke“ der Petaste bezieht.

SKAMEJKA (Oxeia mit Dyo Kentemata)

Zum Namen dieser sematischen Kombination ist anzumerken, daß sich die Lesart *Skamejka* („das Bänkchen“) in den ältesten russischen Neumentabellen findet. In den jüngeren Verzeichnissen begegnen hingegen die Lesarten *Skamejca* oder *Skaměja*.

Zur Bedeutung der sematischen Kombination ist zunächst festzuhalten, daß sie, wie die analoge byzantinische Konjunktur, einen Sekundschrift aufwärts angibt, wobei beide Töne kurz sind. Während aber die Oxeia der byzantinischen Konjunktur stets einen höheren oder (bei der Hypotaxis) einen gleich hohen Ton bezeichnet als bzw. wie die unmittelbar vorangehende Neume, kann die sematische Oxeia auch einen tieferen anzeigen, so daß also zwei Fälle zu unterscheiden sind.

Ascendens ist die sematische Oxeia manchmal, wenn sie auf die Stopica folgt, und fast immer, wenn ihr mehrere Stopycy vorangehen. Den Fall vermögen bestens die Positionen in Bsp. (88), in Taf. XXIII/Z. 2 und in Taf. XXIV/Z. 1 zu veranschaulichen.

Descendens ist dagegen die sematische Oxeia in der Regel, wenn ihr der allein-stehende Krjuk, der Krjuk mracnyj oder der Krjuk světlyj vorangeht. In dieser Position vertritt die Skamejka das Golubec, die sematische Kombination von Apostroph und Dyo Kentemata (s. S. 140), die merkwürdigerweise, ganz im Gegensatz zu den byzantinischen Verhältnissen, äußerst selten auf den Krjuk folgt. Lehrreich sind dafür die Beispiele (52–53), zwei Ausschnitte aus zwei Pfingststichera, einem Modell und einem seiner Kontrafakta. Während Ch in der Aufzeichnung des Modells auf den Krjuk die Skamejka folgen läßt, notiert er im Kontrafaktum an der korrespondierenden Stelle hinter dem Krjuk das Golubec. (Leider sind die Neumen auf der letzten Seite des Codex verblaßt.) Vor allem in (16), (152) und (194) ist es aber augenscheinlich, daß die Skamejka der Coislin-Kombination von Apostroph und Dyo Kentemata äquivalent ist (vgl. noch Bsp. 66 und 123). Steht dagegen die Skamejka dort, wo Coislin-Neumierungen die Bareia aufweisen, so liegen Varianten vor. Das ist in Bsp. (64–65), (120) und (126) der Fall. Die Coislin-Bareia ist in allen vier Beispielen mit *ha* zu transkribieren, die Skamejka jedoch mit *ah*.

Zur Vervollständigung der entwickelten Kasuistik sind noch die folgenden Fälle zu berücksichtigen. Nur ausnahmsweise ist die Oxeia der Skamejka ascendens, wenn sie auf den Krjuk folgt (Bsp. 177). Gehen der Skamejka der Krjuk und eine Stopica voran, so kann die sematische Oxeia, je nach Position innerhalb der Neumenfolge und je nach der Kadenzformel, ebenso descendens (Bsp. 59, 139, 157) wie ascendens sein.

Abschließend ist hervorzuheben, daß die Skamejka vorzugsweise als Bestandteil wiederkehrender Neumenfolgen auftritt, die stereotype Kadenzformeln festhalten.

OLIGON — ⋮ ≡ ∕ ∕

Es wurde bereits erwähnt, daß dieses Zeichen nicht zum ältesten Neumenbestand gehört, sondern erst später eingeführt wurde. Im Bereich der Chartres-Notation kommt es schon in den Neumierungen des zweiten Stadiums vor, innerhalb der Coislin-Notation tritt es hingegen erst im vierten Stadium auf (s. Kap. XII).

Nicht der Bedeutung, aber der graphischen Form nach ist das Coislin-Oligon vom Chartres-Oligon streng zu unterscheiden. Die Verwendung verschiedener Oligon-Zeichen in den beiden paläobyzantinischen Notationssystemen resultiert anscheinend aus der Verwendung zweier verschiedener Ison-Zeichen. Auf jeden Fall hängt sie damit zusammen. Das Coislin-Ison ist hakenförmig, so konnte als Oligon der gerade Strich dienen. In der Chartres-Notation war dagegen der gerade Strich als Zeichen für die Tonwiederholung vergeben, deshalb mußte für das Oligon ein anderes Zeichen erfunden werden. Das Problem wurde offenbar auf einfache Weise gelöst: Als Chartres-Oligon fungiert die Oxeia, die mit einem Episem dotiert wird. Dieses ist ein Punkt mit darüber liegendem rundem Bogen und wahrscheinlich aus der Abkürzung Θ (= $\theta\lambda\iota\gamma\omicron\nu$) entstanden, die in der Liste des Codex L3 als eigenes Zeichen aufgeführt wird¹². Berücksichtigt man die Beobachtung, daß mit dem Oligon regelmäßig unbetonte Silben versehen werden, so bedeutet dies folgerichtig, daß durch das Episem die Chartres-Oxeia ihrer dynamischen Funktion als „akzentuierende Neume“ entkleidet wird.

Wie die Oxeia und die Petaste, so zeigt auch das Oligon im mittelbyzantinischen Notationssystem stets eine steigende Sekunde an. In den paläobyzantinischen Neumenschriften ist es hingegen insofern mehrdeutig, als es in bestimmten Fällen auch eine Terz oder Quarte bezeichnen kann. Aus der Untersuchung eines umfassenden Materials läßt sich als Regel, die von Ausnahmen durchbrochen wird, die folgende Beobachtung anführen: Tritt in paläobyzantinischen Neumierungen das Oligon als allein-stehende Neume auf, so gibt es meist eine Sekunde aufwärts an; ist es hingegen mit einem Kentema ausgestattet, so markiert es ein größeres Intervall, die Terz, die Quarte oder die Quinte (Bsp. 26, 123–125, 296, 379).

Betrachten wir jetzt die Kombinationen des Oligon mit anderen Zeichen, so müssen wir zuerst vermerken, daß nur das Coislin-Oligon mit dem Kentema versehen wird. Kombinationen des Chartres-Oligon mit dem Kentema konnten nicht nachgewiesen werden.

Was sodann die Kombinationen des Oligon mit den Dyo Kentemata betrifft, so bedürfen sie keiner Erläuterung, sofern sie in Coislin-Neumierungen vorkommen. Erörterung beanspruchen die parallelen Fälle in Chartres-Aufzeichnungen. Sie lassen zwei verschiedene Graphien unterscheiden. Als „chartres-eigen“ ließe sich die Zusam-

¹² Sofern im folgenden vom *Episem* (= Zusatzzeichen) im Zusammenhang mit byzantinischen Neumen gesprochen wird, meinen wir stets das Oligon-Episem. In der eingebürgerten Bedeutung (Dehnungsstrich) verwenden wir dagegen den Terminus, wenn von lateinischen (St. Galler) Neumen die Rede ist.

mensetzung von Chartres-Oligon und Dyo Kentemata ansprechen. Für sie ist es bezeichnend, daß aus schreibtechnischen Gründen die Dyo Kentemata unter der als Oligon dienenden episematischen Oxeia angebracht sind. Diese Graphie läßt sich nur in Sinai 1219 und in den Chartres-Stichera des Codex Va nachweisen. In unseren Sticherarien L₁, L₂ und L₃ ist sie unbekannt. Diese Handschriften verwenden an ihrer Statt die Kombination des geraden Ison mit dem Dyo Kentemata, die mithin in doppelter Bedeutung eingesetzt wird, nämlich einmal als gerades Ison mit Dyo Kentemata, zum anderen als Oligon mit Dyo Kentemata.  steht also in diesen Quellen häufiger auch dort, wo Coislin-Neumierungen  aufweisen. In diesem Zusammenhang ist noch anzuführen, daß in den genannten Chartres-Sticherarien das gerade Ison gelegentlich die Bedeutung des Oligon besitzt (Bsp. 28 über -vηv).

Festzuhalten ist noch, daß das Chartres-Oligon gelegentlich auch in Coislin-Quellen begegnet, so in E, Ga, O, Vi, E₁₁, in Lavra Γ. 9 und in den kalabrischen Menäen (z. B. im Cryptensis Δ. α. 14 fol. 92v/Z. 8–12, fol 231/20, 231v/2, 232/15), ferner häufiger in den Coislin-Neumierungen des Codex Va. In vielen Fällen handelt es sich zweifellos um das Eindringen „systemfremder“ Elemente in die Coislin-Notation — eine Erscheinung, die sich mehrfach beobachten läßt.

Bestimmte Fälle in Va erwecken allerdings den Anschein, als lägen hier „Eigenwilligkeiten“ des Schreibers vor, der ja nach zwei verschiedenen Vorlagen kopierte. Offenbar wurde er dadurch irritiert und hat korrespondierende Zeichen ausgetauscht. Zur Veranschaulichung mögen die Beispiele (59–60) dienen. In (59) hat Va im Gegensatz zu Vi über τη οι- das Chartres-Oligon (sonderbar sind an dieser Stelle in L₃ die beiden Kombinationen „gerades Ison mit Dyo Kentemata“); in (60), das eine Parallelstelle aus demselben Sticheron bietet, weist der Codex dagegen regulär das Coislin-Oligon auf. Als weitere Beispiele für den „Schreibautomatismus“, dem der Schreiber des Vatopedensis manchmal „erlag“, ließen sich noch die Chartres-Oliga auf fol. 81/Z. 2–5 anführen (s. Bsp. 256).

STOPICA SO OČKOM und STOPICA S DVĚMA OČKI

Es wurde bereits ausgeführt, daß die sematische Notation zur Bezeichnung des Oligon die Stopica verwendet. Sie erscheint häufiger mit einem oder gar zwei darüber liegenden Kentemata (die russischen Namen bedeuten entsprechend „das Füßchen mit einem“ bzw. „mit zwei Augen“), und es ist bemerkenswert, daß erstere Kombination in der Coislin-Notation so gut wie unbekannt ist¹³. Das überrascht nicht, denn sie würde hier gleichsam eine *Contradictio in adjecto* bedeuten, da das hakenförmige Ison stets als Tonwiederholungszeichen fungiert, während das Kentema einen hohen Ton anzeigt.

Demgegenüber erfüllt die sematische Kombination von Stopica und Kentema eine sehr wesentliche Aufgabe, insofern nämlich, als sie stellvertretend für die Coislin-

¹³ Mit dieser Kombination neumieren jedoch in (328) die Codices Vat. Reg. 59 und Sinai 1214 die Silbe *αρε-*.

Kombination von Oligon und Kentema steht. Zur Veranschaulichung seien die Beispiele (26)–(28) angeführt.

In (26) sind über NE bzw. ovx- Ɱ (Ch) und Ɱ (Va) äquivalent, L₂ und L₃ haben die bedeutungsähnliche Psele. Die auf NE folgende Silbe O ist bei der Adaptierung „eingeschaltet“ (Epenthese), daher auch die Neumierung mit Ɱ .

Genauso ist (27) zu interpretieren; interessant ist hier die Chartres-Kombination von Oxeia und Kentema (L₂ und L₃), die, zumal es sich um eine unbetonte Silbe handelt, offensichtlich an Stelle der Kombination Oligon mit Kentema gesetzt ist. Diese kleine Abweichung mag als Ausweg aus den notationstechnischen Schwierigkeiten gedeutet werden, die das Chartres-Oligon verursacht: Da infolge des Episems die Anbringung eines Punktes unter der als Oligon fungierenden Chartres-Oxeia nicht mehr ratsam erschien, wurde vielleicht auf das Episem kurzerhand verzichtet. Besondere Beachtung verdient Beispiel (28). Hier wurden die beiden Stopicy über ΠΟΜΗ- mit Kentema versehen, nicht etwa um einen großen Intervallsprung anzudeuten, wie dies in (26) und (27) der Fall ist (Quintsprung), sondern lediglich um anzugeben, daß zweimal Oligon, das heißt zwei Sekunden aufwärts zu singen sind. -ΛΟ- mußte als überzählige Silbe interpoliert werden, daher die gleiche Neumierung. Daß sematische und Coislin-Version hier, von den überzähligen slavischen Silben und der Variante bei παλ- bzw. -ΚΟ- abgesehen, völlig übereinstimmen, ist augenscheinlich.

Zusammenfassend läßt sich konstatieren, daß das Kentema über der Stopica notiert wird, entweder um ein größeres Intervall als die aufsteigende Sekunde anzuzeigen, oder um die Stopica als Oligon kenntlich zu machen. Es ist denkbar, daß im letzteren Fall die Kentemata nicht bereits bei der Adaptierung, sondern erst später eingetragen wurden, um vielleicht auf diese Weise besonders schwierige Stellen zu verdeutlichen. So läßt sich jedenfalls erklären, daß nicht alle Stopicy, sofern sie für das Oligon stehen, mit Kentemata ausgestattet wurden. Wie dem auch sei, was die Mehrdeutigkeit der Stopica anbelangt, so ist aus unserer Beweisführung die Stopica so ökonomisch nicht wegzudenken. Innerhalb der Beweiskette bildet sie nach der Osoka das zweite Glied.

Die Stopica s dvěma očki läßt sich dann mit der Chartres-Kombination Ɱ durchaus vergleichen. Wie diese ist nämlich auch sie doppeldeutig, insofern, als die Stopica teils als Tonwiederholungszeichen und teils als Oligon fungiert, wobei der zweite Fall weitaus häufiger eintritt. Beispiel (256) illustriert den ersten Fall, die Beispiele (29), (45), (68), (89) und (365–366) veranschaulichen den zweiten Fall.

3. Absteigende Zeichen

APOSTROPH >

Im mittelbyzantinischen System ist diese Neume bekanntlich das Hauptzeichen für die absteigende Bewegung. Sofern er allein steht, zeigt der Apostroph hier stets eine Sekunde abwärts an. Tritt er in Verbindung mit den Pneumata auf, so vermag er, je nach der Kombination, alle Intervallsprünge abwärts, von der Terz bis zur Oktave

Nach der Osoka und der Stopica so oĉkom bietet die Čeljustka („Kinnlade“) den dritten Beweis für die Mehrdeutigkeit der Stopica. Die Beispiele (30–37) und (46) veranschaulichen, daß die Stopica der sematischen Notation auch den Apostroph vertritt und daß die Zapjataja der Čeljustka die Stopica in dieser ihrer Bedeutung, als absteigendes Zeichen nämlich, präzisiert. Da nicht alle Stopicy descendentes mit Zapjatye überschrieben sind, hat es den Anschein, als wären die sematischen Apostrophoi über bzw. neben solchen Stopicy nur an bestimmten schwierigen Stellen der Neumierungen angebracht. Ob diese Präzisierung der Stopicy bereits bei der Adaptierung der kirchenslavischen Texte oder erst später vorgenommen wurde (im letzteren Fall stellte die Čeljustka eine jüngere sematische Kombination dar), läßt sich kaum entscheiden.

Festzuhalten ist noch, daß die Kombination von Ison und darüber liegendem Apostroph der Coislin-Notation unbekannt ist. Sie wäre auch ein Nonsens, da sich die beiden Zeichen ihrer Bedeutung nach widersprechen. In der mittelbyzantinischen Notation kommt freilich diese Kombination in einem bestimmten Hypotaxis-Fall vor. Um Mißverständnisse zu vermeiden, wäre hier schließlich zu erwähnen, daß die Kombination von hakenförmigem Ison und darunter liegendem Apostroph in einigen älteren Coislin-Neumierungen begegnet (s. S. 318). Mit der Čeljustka ist aber dieser Fall nicht zu verwechseln. Einmal steht nämlich bei der Coislin-Kombination das Ison über dem Apostroph, zum anderen wurden die betreffenden Ison-Neumen in diesen Coislin-Aufzeichnungen eingetragen, um die archaischen Apostrophoi repetentes als solche zu kennzeichnen.

APOSTROPH mit DYŌ KENTEMATA (GOLUBEC) >.. ̣ >:

APOSTROPH mit OXEIA >/ >/'

Erstere Kombination ist in den paläobyzantinischen Neumenschriften und in der sematischen Notation insofern doppeldeutig, als der Apostroph zwar häufig descendens, in bestimmten Fällen aber auch ascendens ist. Tritt der erste Fall ein, so zeigt der Apostroph meist eine Terz abwärts an (Bsp. 6 und 14), seltener eine Quarte oder Sekunde (Bsp. 19). Ist der Apostroph ascendens, so vertritt er das Oligon und gibt die aufsteigende Sekunde an; >.. steht also dann für ̣̣ (Bsp. 37, 44, 413).

Für die Bestimmung des Apostrophs als descendens oder ascendens ist seine Position innerhalb der jeweiligen Tonformel entscheidend. Es läßt sich beobachten, daß in der sematischen Notation der Apostroph eines Golubec, wie die Kombination mit DyŌ Kentemata heißt, meist ascendens ist, wenn das Golubec auf die Zapjataja folgt (Bsp. 7, 8, 25, 33, 38, 39 und 18; in dem zuletzt genannten Beispiel hat auch Va >.. statt ̣̣). Die „Regel“ wird freilich von wenigen Ausnahmen durchbrochen (s. Bsp. 14).

Dem Golubec wird in der sematischen Notation, weitaus häufiger als in den jüngeren Coislin-Stadien, die Aufgabe zuerteilt, eine Folge zweier aufsteigender Sekunden anzuzeigen, da ein sematisches Oligon-Zeichen fehlt. So geben sematische Neumierungen die Coislin- und Chartres-Kombination ̣̣ entweder mit ̣̣̣ oder mit >: wieder. Beispiel (68) vermag dies am besten zu veranschaulichen, da Ch beide Fas-

sungen des Sticheron HMZWMZ TA überliefert, die zwar minimal voneinander abweichen, aber gerade deshalb durch gelegentliche unterschiedliche „Schreibweisen“ reichen Aufschluß bieten (s. noch Bsp. 29, 33, 259, 380).

Sehr wichtig erscheint es, daß in einigen der ältesten Handschriften, nämlich in L, Lg, E und P, die Kombination von Apostroph und Dyo Kentemata unbekannt ist, während Kombinationen von Oxeia oder Petaste und Dyo Kentemata häufiger vorkommen. Es sei vorweggenommen, daß aus dem Fehlen bzw. Auftreten unserer Kombination sowie aus dem Häufigkeitsgrad, den sie erreicht, ein zuverlässiges Kriterium für die Unterscheidung der Notationsstadien gewonnen werden kann (s. S. 311).

Wenden wir uns nunmehr der Kombination von Apostroph und Oxeia zu, so ist zunächst zu beobachten, daß sie in P und Lg anstelle der Kombination von Apostroph und Dyo Kentemata auftritt. Sie begegnet noch in mehreren Stichera des Codex Ls, wobei der Apostroph sowohl descendens als auch ascendens sein kann (Bsp. 22, 37–39, 88, 91, 366, 414, 418). Es fällt auf, daß einige der betreffenden Stichera sich auch durch sonstige notationstechnische Besonderheiten auszeichnen, eine Beobachtung, auf die später zurückzugreifen ist (s. S. 338).

Verhältnismäßig selten und auch mit dem Kentema bereichert erscheint die Kombination von Apostroph und Oxeia auch in sematischen Neumierungen, wo sie ebenso einen aufsteigenden Sekundschritt (Bsp. 155, 167) wie einen größeren Schritt (Bsp. 168) bezeichnen kann. Im letzteren Fall substituiert sie die Strēla gromnaja (s. S. 215). In Bsp. (120) und (155) ist noch die Synärese besonders bemerkenswert.

4. Zwei- und mehrtönige Zeichen

BAREIA (PALKΑ) \ ˘

Auf hervorragende Weise läßt sich der geradezu polare Gegensatz zwischen der hagiopolitanischen und spätbyzantinischen Klassifizierung am Exempel der Bareia verdeutlichen. Während von den Traktaten des Typs C das Zeichen gemäß dem Status der mittel- und spätbyzantinischen Notation als Aphonon apostrophiert wird, teilt es die hagiopolitanische Klassifizierung, entsprechend dem Stand der paläobyzantinischen Neumenschriften, den Tonoi haploi zu.

Ihrer ursprünglichen Bedeutung nach gehört denn auch die Bareia durchaus zu den Intervallzeichen. So steht einem Vergleich mit der lateinischen *Clivis* oder *Flexa* nichts entgegen. Beide Zeichen geben zweitönige Figuren wieder, bei beiden ist der zweite Ton tiefer als der erste, und auch im Hinblick auf ihre graphischen Formen wird ihr Zusammenhang offenbar. Wird die *Clivis* mit dem Zirkumflex gezeichnet, so genügt das bloße Gravis-Zeichen, um die Neume Bareia zu versinnbildlichen. Wie bei der *Clivis* kann das Intervallverhältnis zwischen den beiden Tönen der Bareia variieren. In der Regel ist es ein Sekund-, ein Terz- oder ein Quartfall. Häufiger liegt der erste Ton der Bareia höher als der vorangehende Ton.

hin, exakt anzuzeigen. In den paläobyzantinischen Neumenschriften fungiert der Apostroph — wenn man zunächst von den archaischen Notationsstadien absieht — in den meisten Fällen ebenfalls als absteigendes Zeichen, weshalb er in diesem Absatz behandelt werden muß. Unter bestimmten Voraussetzungen, die es zu klären gilt, dient er jedoch zuweilen, wie schon angedeutet, auch als Tonwiederholungszeichen und sogar als aufsteigendes Zeichen.

Die eingehende Erörterung der verwickelten Frage, wie es zur Mehrdeutigkeit des paläobyzantinischen Apostrophs gekommen ist, muß einem späteren Kapitel vorbehalten bleiben (s. S. 315). Hier soll vor allem die Anwendung des alleinstehenden Apostrophs in den „mittleren“ Chartres-Stadien ins Auge gefaßt werden. Es sind drei Kategorien von Fällen zu unterscheiden.

a) *Apostrophus descendens*

Als absteigendes Zeichen zeigt der alleinstehende paläobyzantinische Apostroph meist die Sekunde an, seltener die Terz oder die Quarte, ganz selten die Quinte (im letzteren Fall wird er nämlich in der Regel der Chamele vorgesetzt, s. S. 180). Sein diastematischer Wert hängt von der Position ab, die er innerhalb der verschiedenen stereotypen Neumenfolgen (Tonformeln) einnimmt. Sind die einzelnen Neumenfolgen systematisch erfaßt und analysiert, so ist die Ermittlung des präzisen diastematischen Wertes in den meisten Fällen möglich. Häufig wird dieser sogar allein schon von dem Zeichen verraten, das dem Apostroph unmittelbar vorangeht.

So läßt sich generell sagen, daß von zwei aufeinanderfolgenden alleinstehenden Apostrophoi der zweite in der Regel die Sekunde bezeichnet. Geht einem Apostroph die Kombination von Oxeia und Dyo Kentemata oder von Petaste und Dyo Kentemata oder das dreitönige Anastama (s. S. 202) voran, so drückt der Apostroph häufig die Terz aus (Bsp. 29, 66—67). Die Bedeutung der fallenden Sekunde besitzt schließlich der Apostroph meist, wenn er mit einem Oligon-Epistem versehen auftritt (s. S. 172).

b) *Apostrophus repetens*

Die Bedeutung eines Tonwiederholungszeichens hat der Apostroph, wie ausgeführt, häufiger in den ältesten Notationsstadien, doch weitaus seltener in Chartres II und III, denn hier wurde er durch das gerade Ison ersetzt. Nicht zuletzt anhand der besprochenen Chartres-Kombination → (L₃) lassen sich die Spuren des Übergangs von Chartres I zu Chartres II zurückverfolgen. Sofern in Chartres II und Chartres III der alleinstehende Apostroph als Tonrepetitionszeichen auftritt, ließen sich die betreffenden Fälle mit der Vermutung erklären, daß diese Apostrophoi in gewissem Sinne der Modernisierung standhielten.

Daß in (33) der Apostroph über τω in L₃ an Stelle des geraden Ison steht, zeigt der Vergleich mit L₂, dessen Neumenbild bis auf die kleine Abweichung bei -τ₁ mit L₃ übereinstimmt. In (59) fungiert der Apostroph über -α in L₃, auch abgesehen von dem Ison-Zeichen in den Coislin-Versionen, ohnehin als Tonwiederholungszeichen, denn er folgt unmittelbar auf die Kombination Dyo (s. S. 200), die in dieser Position regelmäßig die Töne ga anzeigt und meist mit dem einen dritten Ton (a) beschlossen wird.

Auch in (69) bezeichnen die Apostrophoi über $\kappa\alpha\iota$ und $\epsilon\kappa\alpha$ - in L3a die Tonwiederholung.

c) *Apostrophus ascendens*

Sofern der Apostroph in den archaischen Notationsstadien das fehlende Oligon vertritt, zeigt er die aufsteigende Sekunde an (s. in Bsp. 58 L über o, in Bsp. 61 L und S über $\tau\omega\nu$). In dieser Bedeutung tritt der alleinstehende Apostroph in Chartres II und III seltener auf (s. in Bsp. 29 die Silbe $\lambda\eta$ -, in Bsp. 60 L3 über $-\lambda\iota\nu$ -); häufiger erscheint er jedoch in Kombination mit den Dyo Kentemata oder mit der Oxeia (s. S. 140).

Es ist noch zu vermerken, daß in unseren Chartres-Sticherarien, zumal in L3, der Apostroph gelegentlich in der stilisierten Gestalt $\Re$ begegnet (s. Taf. X/Z. 3, Taf. XIX/Z. 14, außerdem L3 fol. 38/Z. 9, 128v/8, 129/17, 131v/11, 161/12, 161v/4 und 10, 162).

ZAPJATAJA $\succ$ und ČELJUSTKA $\curvearrowright$

In den russischen Neumentabellen wird unter ersterem Namen der Apostroph bezeichnet, während der zweite Name die Kombination von Stopica mit daneben oder darüber liegendem Apostroph meint. Es wurde bereits ausgeführt und auch veranschaulicht, daß in der sematischen Notation der alleinstehende Apostroph in der Regel durch die Stopica angezeigt wird. Daneben lassen sich freilich auch jene Fälle, in denen der sematische Apostroph begegnet, nicht übersehen. Diese Fälle sind als Anomalien zu betrachten, die gedeutet werden wollen. Dabei sind vor allem drei Erscheinungen zu unterscheiden.

Die *Zapjataja* steht in mehreren Fällen stellvertretend für die Kombination von Apostroph und Chamele und bezeichnet dann einen tiefen Ton schlechthin, den anzudeuten die Stopica nicht imstande ist. Man betrachte daraufhin die Beispiele (7)–(8), (38)–(39) und (366). In allen notiert L3 an den korrespondierenden Stellen die Kombination von Apostroph und Chamele.

Eine zweite Gruppe konstituieren jene Fälle, die durch Epenthese gekennzeichnet sind. Hier werden „überzählige“ Silben des kirchenslavischen Textes mit der *Zapjataja* versehen, weil die vorangehende Silbe mit den Dve Zapjatye (Dyo Apostrophoi) oder mit dem Kryž (der sematischen Kombination von Apostroph und Chamele) neumiert wurde (Bsp. 18, 25, 309). Die *Zapjataja* „repetiert“ also die Neume der vorangehenden Silbe und fungiert hier als Tonwiederholungszeichen.

Zu einer dritten Gruppe können die dann noch übrig bleibenden Fälle zusammengefaßt werden. Hier indiziert die *Zapjataja* Intervalle, die größer sind als die fallende Sekunde, daß heißt also, meist eine Terz oder Quinte (Bsp. 23, 47, 366). Diese Beobachtungen ermöglichen eine Ergänzung unserer Ausführungen über die als Apostroph dienende Stopica: Sie zeigt in dieser Funktion meist die fallende Sekunde, seltener größere Intervalle.

Die Bestimmung des genauen diastematischen Wertes bereitet in den meisten Fällen keine Schwierigkeiten, da die Bareia Bestandteil stereotyper Kadenzformen ist. Sie begegnet fast ausschließlich am Schluß einzelner Kola, und zwar bei den „gewichtigen“ Kadenzen, wo sie in der Regel an viert- oder drittletzter Stelle steht. Die Beispiele (23), (32), (62–63) und (373–376) veranschaulichen ihre regulären Positionen in den „gewichtigen“ e-, f- und g-Kadenzen, sofern sie an viertletzter Stelle auftritt. (13) und (31) zeigen weniger „gewichtige“ Kadenzen mit der Bareia an drittletzter Stelle. In (36) findet sich eine seltenere Kadenzform mit der Bareia an drittletzter Stelle, (55) zeigt die Transposition dieser Kadenz in die Oberquinte. Eine „schwache“ g- bzw. d'-Kadenz mit der Bareia an vorletzter Stelle bieten die Exempel (22), (81) und (247).

Betrachtet man vorsichtig die genannten Kadenzformen, so dürfte kaum entgehen, daß das „Gewicht“ einer Kadenz von der Position der Bareia abhängt. Je ferner vom Schluß die Bareia auftritt, desto „gewichtiger“ die Kadenz. Die Bareia erweist sich also als ein vorzügliches Mittel, emphatische Wirkungen zu erzielen, und diese Erkenntnis ermöglicht auch ein besseres Verständnis der späteren recht vagen Erläuterung des Zeichens im Codex Lavra 610¹⁴: Ἡ δὲ βαρεῖα, ἀπὸ τοῦ βαρέως καὶ μετὰ τόνου προφέρεται τὴν φωνήν, womit offenbar die Forderung nach einer Betonung beim Vortrag des Zeichens ausgesprochen wird.

Abschließend ist noch zu erwähnen, daß die Bareia in unseren Chartres-Sticherarien, zumal in L₂ und L₃, häufiger in der oben wiedergegebenen „geschwungenen“ Gestalt begegnet.

BAREIA mit KENTEMA, mit APOSTROPH oder mit DYŌ KENTEMATA ∨ ∨ ∨

In mancher Beziehung aufschlußreich sind die Kombinationen, in denen die paläobyzantinische Bareia auftritt.

Fassen wir zuerst die Kombination mit dem Kentema ins Auge (sie trägt in den russischen Neumentabellen den Namen *Palka světlaja*), so bezieht sich das Kentema auf den ersten Ton der Figur, der anscheinend „hoch und hell“ zu singen ist. Das Kentema bedeutet hier offensichtlich, daß der erste Ton der Figur höher ist als der vorangehende Ton (Bsp. 17, 44); der Vergleich der Fälle zeigt jedoch, daß das Kentema nicht immer zu stehen braucht. So es jedenfalls steht, handelt es sich mit ziemlicher Sicherheit um einen höheren Ton. Aus dem paläobyzantinischen ∨ ist übrigens gewissermaßen durch „Ausschreiben“ die mittelbyzantinische Ligatur ∨ entstanden. Sehen wir vom Kentema ab, so läßt sich ohne Berücksichtigung der Kadenzformen über das Intervallverhältnis zwischen dem ersten Ton der paläobyzantinischen Bareia und dem vorangehenden Ton kaum etwas Genaues konstatieren.

Betrachten wir sodann die Kombination der Bareia mit dem Apostroph. Sie kommt weder in unseren Chartres-Quellen noch in den sematischen Aufzeichnungen vor, sondern eigentlich nur in den jüngeren Coislin-Codices, die das Bemühen um größere

¹⁴ Tardo, *Melurgia*, 195.

Präzisierung der Intervallverhältnisse deutlich erkennen lassen (Bsp. 33–35, 43, 45, 69, 91). So kann schon diese Kombination als zuverlässiges Kriterium für die Aufstellung einer chronologischen Ordnung der Quellen herangezogen werden, und auf ähnliche Weise lassen sich zahlreiche weitere gewinnen. In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, daß einige der jüngeren Coislin-Handschriften bei Kadenzen an zweitletzter Stelle gelegentlich zwei Apostrophoi nebeneinander anstatt untereinander notieren (Bsp. 33 und 63). Das mußte hier angeführt werden, weil der Pariser Traktat¹⁵ mit dem Terminus Bareia auch zwei „schräg gesetzte Apostrophoi“ bezeichnet: Οἱ δύο ἀπόστροφοι διάλοξοι, καὶ αὐτοὶ βαρεῖα λέγεται.

Wenden wir uns nunmehr der Kombination von Bareia und Dyo Kentemata zu. Sie wird mit verschiedenen Namen aufgeführt. Die Neumentabelle des Codex Parisinus ancien fonds grec 261 fol. 139v¹⁶ verzeichnet sie mit dem Terminus *Darmos*, die Neumentabelle des Codex Petropolitanus 497 fol. 4v¹⁷ mit dem Namen *Syrma* (s. Bsp. 384). Im Pariser Traktat wird sie *Seisma*¹⁸ genannt, und es wird von ihr gesagt, daß sie sich meist zu Beginn der Heirmen des plagios Deuterios findet: Εἰ δὲ ἡ ἴση φέρει ἀπόστροφον, εἴτε ἄνω εἴτε κάτω, βαρεῖα λέγεται· εἰ δὲ ἔχει δύο κεντήματα λέγεται σείσμα· εὐρήσεις δὲ τοῦτο ὡς ἐπὶ τὸ πλείστον ἐν τῇ ἀρχῇ τῶν εἰρημῶν τοῦ πλαγίου δευτέρου.

Letztere Angaben ließen sich folgendermaßen präzisieren: Unsere Konjunktur begegnet vorwiegend in heirmologischen und sticherarischen Gesängen des Deuterios und plagios Deuterios, und zwar stets am Ende oder gleich zu Beginn eines Kolons. Ihre Position ist so stabil, daß auch ohne Berücksichtigung des neumatischen Kontextes eine Transkription sofort möglich ist. In den genannten Echoi bezeichnet sie fast immer die Töne *ef* oder *hc'* (Quinttransposition), worauf als nächster Ton dann immer ein *d* bzw. *a* folgt (Bsp. 42–45)¹⁹. In Aufzeichnungen des plagios Protos und des Protos dann zeigt sie die Töne *de* bzw. *ah* an (Bsp. 188). Für die Bestimmung der absoluten Tonhöhe erweist sich somit die Bareia mit den Dyo Kentemata als ein ebenso zuverlässiges Hilfsmittel, wie es die Martyrien sind.

Unsere Kombination stellt insofern einen Sonderfall dar, als der zweite Ton der Figur, die sie notiert, höher liegt als der erste Ton. Gerade das umgekehrte Verhältnis ist für die alleinstehende Bareia und die beiden anderen Konjunkturen bezeichnend. Weniger kraß erscheint indessen der Widerspruch, wenn man bedenkt, daß auf unsere Kombination stets ein Apostroph descendens folgt, der einen tieferen Ton

¹⁵ Thibaut, *Monuments*, 59.

¹⁶ Dieses Sticherarion wurde im Juli 1289 geschrieben. Faksimile der Neumentabelle bei Petresco, *Les idiomèles et le canon de l'office de Noël*, Paris 1932, 48 und in unserer Dokumentation.

¹⁷ Dieses Fragment stammt nach Thibaut, *Monuments*, 138, aus dem 17. Jahrhundert.

¹⁸ Mit dem Namen *Seisma* werden somit drei verschiedene paläobyzantinische Konjunkturen bezeichnet: unsere Kombination von Bareia und Dyo Kentemata (*Seisma* I), die Konjunktur von Apostroph, Piasma und Petaste (*Seisma* II) und die Konjunktur von Piasma und Hyporrhoe (*Seisma* III).

¹⁹ Zwischen *Seisma* I und *Seisma* II besteht insofern eine Ähnlichkeit, als letztere Konjunktur im Anapauma (s. S. 219) die dreitönige Figur *g ef* anzeigt, auf die stets ein *d* folgt (s. Bsp. 183–186).

anzeigt als ihre beiden Töne. Liegt z. B. bei der Figur *efd* zwischen dem zweiten und dritten Ton eine (absteigende) Terz, so ließe sich wohl sagen, daß die Wirkung der Bareia sich hier auf den Apostroph erstreckt.

Abschließend ist noch anzuführen, daß unsere Kombination vor allem in der sematischen Notation (die russischen Neumentabellen geben ihr den Namen *Palka vzdernutaja*, „aufwärts gezückter Stock“) und in den jüngeren Coislin-Quellen vorkommt. In unseren Chartres-Handschriften L₁ und L₂ konnte sie nicht nachgewiesen werden; sie notieren an ihrer Statt die bloße Bareia. Nur bedingt gilt das für L₃. Hier begegnet nämlich gelegentlich auch die Kombination (s. Taf. IX/Z. 1).

EPEGERMA oder APOTHEMA (DVA V ČELNU)

Dieses Zeichen wird in den Traktaten des Typs A nicht einmal angeführt, geschweige denn erläutert. Innerhalb der mittel- und spätbyzantinischen Klassifizierung hat es dagegen unter den Aphona einen festen Platz. Es begegnet bereits in den ältesten Chartres-Handschriften und wird noch in der Neumenliste des Codex L₃ unter dem Namen *Apothema* verzeichnet. Außerdem kommt es in etlichen Coislin-Handschriften, so in Va, Och, Vi und Sinai 1242, vor allem aber in O, Ga und Lavra Γ. 9 gelegentlich vor.

Ob das Zeichen ursprünglich nur der Chartres-Notation angehörte und erst später in Coislin-Quellen sich einschlich oder von allem Anfang an beiden Notationen gemein gewesen ist, ließe sich allein mit Hilfe der griechischen Überlieferung schwerlich entscheiden, da das Epegerma weitaus häufiger als im Heirmologion im Sticherarion auftritt, griechische Sticherarien in archaischer Coislin-Notation aber, wie angeführt, von den wenigen Spezimina abgesehen, nicht überliefert sind. In Anbetracht der slavischen sticherarischen Überlieferung läßt sich indessen die Frage eindeutig zugunsten des zweiten Falles beantworten, da das Epegerma oder das Zeichen *Dva v čelnu* („Zwei im Boot“), wie es von den russischen Neumentabellen benannt wird, zum Arsenal der sematischen Notation gehört und diese Semeiographie ja ein frühes Stadium der Coislin-Notation repräsentiert.

Bezüglich der Semasiologie erscheint wichtig, zunächst festzuhalten, daß die Figur des Epegerma im Lehrgesang des Kukuzeles zweimal entgegentritt. Hier ist sie mit mittelbyzantinischen Neumen ausgeschrieben, die in der Version der Codices Atheniensis 2458²⁰ und Vaticanus graecus 791²¹ die Tonfolgen *fge f* bzw. *fgfe f* wiedergeben (Bsp. 50 und 338). Diese Epegerma-Figur stellt also eine Art Umkreisung eines Haupttones von oben und von unten her dar. Eine Untersuchung aller Fälle, in denen das Epegerma in heirmologischen, sticherarischen und kondakarischen Aufzeichnungen entgegentritt, zeigt jedoch, daß es nicht nur diese kukuzelische Figur fixiert, sondern auch zwei weitere Figuren festhält.

²⁰ Der Codex ist auf 1336 datiert. Faksimile des Lehrgesangs bei G. Dévai, *The Musical Study of Koukouzeles in a 14th Century Manuscript*, Acta antiqua academiae scientiarum Hungaricae, Tomus VI, 1958, 213–235.

²¹ Faksimile bei Tardo, *Melurgia*, 179–182.

Mit *Tonfigur A* mag die kukuzelische Figur bezeichnet werden. Sie erscheint in Beispiel (51), in C_4 mit Intervallzeichen ausgeschrieben, in L_2 und L_3 durch das bloße Apothema-Zeichen „stenographisch“ angedeutet. Va notiert die Konjunktur von Bareia und Oxeia (s. S. 234), die hier die Töne *ge f* angibt; der Codex Vi „erläutert“ gewissermaßen das Epegerma, indem er darüber ein Apoderma mit Bareia schreibt (beide Zeichen kehren übrigens in der mittelbyzantinischen Version wieder); die slavische Version weicht ab. Eine tongetreue Transposition dieser Figur in die Oberquinte zeigt Bsp. (138), wo sie zweimal auftritt. Das erste Mal weisen L_3 und die beiden Coislin-Codices Och und Sinai 1242 das Epegerma-Zeichen auf, der Cryptensis E. $\alpha.7$ hingegen die halbanalytische Schreibweise *Piasma* mit präzisiertem Apoderma. Das zweite Mal steht das Apothema nur in L_3 (1. Version), während die Coislin-Versionen die Konjunktur von Bareia und Oxeia (hier *dh c*) notieren. Angeführt sei, daß *Tonfigur A* auch in kondakarischen Neumierungen häufiger wiederkehrt²².

Zu einer zweiten Gruppe lassen sich jene Fälle zusammenfassen, in denen das Epegerma einen steigenden Sekundschritt anzeigt (*Tonfigur B*). In etlichen Fällen mutet diese Figur B wie eine „Reduktion“ der vollständigen, viertönigen Figur A auf die zweite Hälfte an. Man betrachte die Beispiele (52–53). Hier tritt, in der mittelbyzantinischen Version, die Tonfolge *fg ef* auf, doch wird sie auf zwei Silben „aufgeteilt“ und in den paläobyzantinischen Neumierungen mit zwei oder mehreren Zeichen festgehalten. Mit dem Epegerma-Zeichen werden nur die beiden letzten Töne der Viertonfigur fixiert, während die ersten beiden mit anderen Neumen bezeichnet sind (vgl. noch Bsp. 54–56). In dieser Position indiziert das Epegerma stets einen Halbtonschritt, nämlich *ef* oder *hc*. Man beachte, daß Coislin-Versionen diesen Halbtonschritt nicht mit dem Epegerma, sondern in der Regel mit der Kombination *Dyo* angeben. Nur in (53) notiert Va über *Dyo* noch das Epegerma.

In vielen anderen Fällen steht *Tonfigur B* in keinem erkennbaren Zusammenhang mit Figur A. In diesen Fällen kann das Epegerma bzw. das *Dva v čelnu* je nach dem Echos des Gesanges einen Halbtonschritt (in Neumierungen des Protos und plagios Tetartos meist die Töne *ef*) oder einen Ganztonschritt (in Aufzeichnungen des plagios Deuteros die Töne *ga*) bezeichnen, wie die Beispiele (29) und (57–61) veranschaulichen. Auch diese Figuren werden in Coislin-Neumierungen meist mit den Kombinationen *Dyo* oder *Apeso exo* angezeigt, zwei Konjunkturen also, die dem Epegerma gleichwertig sind. Man beachte, daß Va in (57) und O in (61) das *Apeso exo* mit dem Epegerma überschreiben. In diesem letzteren Beispiel sind die paläobyzantinischen Neumen über -ος mit *ef* zu transkribieren. Ob auch in (58) das Apothema (Neumierung des Codex L) die Figur *ef* angibt oder ob es dem dreitönigen Seisma II (hier *ae f*) melodisch bedeutungsgleich ist, bleibe dahingestellt. (Erstere Möglichkeit ist wohl wahrscheinlicher.) Anzumerken ist noch, daß in seltenen Fällen auch das kondakarische *Dva v čelnu* die Figur B bezeichnet²³.

²² S. MdO III, 62f. und Taf. XXIX–XXX.

²³ S. MdO IV, Hyp. II pl./Z. 3.

Tonfigur C ist schließlich wiederum viertönig, unterscheidet sich jedoch von der kukuzelischen Formel (und unserer *Tonfigur A*) wesentlich. Sie nimmt innerhalb stereotyper Phrasen eine konstante Position ein und ist im Deuteros und plagios Deuteros an die Stufen *g efg* gebunden (Bsp. 62–63). In Gesängen des plagios Tetartos erscheint sie dann in die Oberterz transponiert (Bsp. 64–65). In allen vier Beispielen steht das Apothema bzw. das *Dva v čelnu* nur in den Chartres-Neumierungen und, wohlgemerkt, in Ch. Die Coislin-Versionen notieren dagegen das *Piasma I* (s. S. 198) und die Kombination von *Oxeia* und *Dyo Kentemata*, wobei noch auffällt, daß in (62–63) die Lesart des Codex Va, gemessen an der von Vi, noch „expliziter“ ist, da nämlich Va unter dem *Piasma* noch einen Apostroph aufweist. Nicht unerwähnt bleibe, daß auch *Tonfigur C* in asmatischen Aufzeichnungen begegnet, wo sie mit dem kondakarischen *Dva v čelnu* oder mit Ligaturen, die dieses Zeichen mit anderen Neumen eingeht, wiedergegeben wird²⁴.

Für das Studium des Apothema bzw. des *Dva v čelnu* sei hier noch auf die Beispiele (41), (66) und (67) verwiesen.

SYRMA und HYPORRHOE

Die Neume *Syrma* zu identifizieren und ihre Bedeutung zu ermitteln, ist nicht zuletzt deshalb keine leichte Aufgabe, weil sie in keiner Neumenliste verzeichnet und in keinem der Traktate erläutert wird. Lediglich im Pariser Traktat wird sie unter den *Tonoī haploi* angeführt.

Schwindet die Hoffnung, aus den Lehrschriften doch etwas Näheres über die Neume namens *Syrma* zu erfahren, so erweist sich die Hilfe, die der Lehrgesang des Kukuzeles bietet, als um so wertvoller. Mit dem Wort *Syrma* textiert, überliefert er nämlich zwei *Tonfiguren* (die zweite stellt eine erweiterte Variante der ersten dar), deren gemeinsames Merkmal die Umkreisung eines Haupttones ist (Bsp. 384). Versucht man die beiden Figuren graphisch nachzuzeichnen, so ergibt sich zwangsläufig eine gleichmäßig verlaufende Sinuskurve, zu deren Charakterisierung der Name des gesuchten Zeichens gut paßt, der soviel wie „Draht“ bedeutet. Leider weist die Aufzeichnung der beiden Figuren keine Neume oder Hypostase auf, die sich als *Syrma* identifizieren ließe.

Ein Anhaltspunkt für die Identifizierung des gesuchten Zeichens läßt sich noch aus dem Studium der ekphonetischen Notation gewinnen. Sie verfügt nämlich über ein Zeichen namens *Syrmatike*, dessen graphische Form ein stark gewellter Strich ist.

Gehen wir von diesen Voraussetzungen aus und suchen wir innerhalb der Neumierungen des Heirmologion und Sticherarion nach einer „wellenförmigen“ Tonfolge, so stoßen wir auf die in (275–278) mitgeteilte Figur, die im Lehrgesang des Kukuzeles, neumengetreu wiederkehrend, das „Thema haploun“ exemplifiziert (Bsp. 274). In mittelbyzantinischen Neumierungen erscheint die Figur mit Intervallzeichen ausgeschrieben, während sie in den paläobyzantinischen und sematischen Neumierungen

²⁴ S. MdO III und IV, Taf. XV, 4; XXXII, 5–6; XXXIII, 3–4; LII, 3–4.

stenographisch ausgezeichnet ist, wobei neben den Theta-Zeichen, welche die dreitönige Thema haploun-Figur fixieren (s. S. 259), noch das S-artige Zeichen auffällt. In den Coislin-Neumierungen steht es in schräger Stellung neben der Diple; in aufrechter Stellung, und zwar auch paarweise (L3) begegnet es in Chartres-Versionen, wo es jeweils den langgezogenen Strich des Minuskel-Thetas durchkreuzt; in den sematischen Neumierungen erscheint es schließlich meist in spiegelbildlicher Umkehrung.

Damit läßt sich konstatieren, daß das S-artige Zeichen, das der ekphonetischen Syrmatike ähnelt, nichts anderes als das im Pariser Traktat erwähnte Syrma ist. Aus der Untersuchung aller Parallelstellen, an denen das Zeichen auftritt, ergibt sich, daß es als stenographisches Symbol zur Bezeichnung dreier mehrtöniger „wellenförmiger“ Figuren eingesetzt wird.

Die eine, eine achttönige sinuskurvenähnliche Figur, entsteht durch viermalige Umspielung eines Haupttones, wie die angeführten Beispiele veranschaulichen.

Die zweite (Bsp. 318—319) umfaßt sechs Töne (*a hcha h*), kehrt vorzugsweise in Gesängen des plagios Deuterios wieder und wird *Choreuma* genannt (s. S. 270). Nur in Coislin-Neumierungen wird diese zweite Figur mit der Kombination von Diple und Syrma angezeigt. Chartres-Aufzeichnungen geben sie hingegen mit der Kombination von Diple und Echadin wieder.

Auch die dritte Figur begegnet meist in Gesängen des plagios Deuterios. Sie ist jedoch neun- bzw. zehntönig, nämlich *gf (f) ga hagf g*, und mit der ersten verwandt (s. Bsp. 279—281, 318—319 und S. 259).

Seiner graphischen Form nach weist das Syrma eine große Ähnlichkeit mit einem ebenfalls S-artigen Zeichen auf, das in den spätbyzantinischen Traktaten unter dem Namen *Hyporrhoe* oder *Aporrhoe* („Ausfluß“) mehrfach angeführt und erläutert wird. Die diastematische Bedeutung dieses Zeichens steht außer Zweifel: Sowohl aus den Traktaten (s. S. 112) als auch aus der Untersuchung mittelbyzantinischer Neumierungen ergibt sich eindeutig, daß es zwei stufenweise absteigende Sekunden anzeigt. Aber auch über seine Vortragsweise findet sich in den Traktaten mancher Hinweis. Danach sollen die beiden Sekunden aus der Gurgel hervorgebracht und glissandoartig schnell ausgeführt werden. So heißt es im Codex Lavra 610²⁵: Τὴν δὲ ἀπορροὴν μήτε σῶμα μήτε πνεῦμα εἶναι εἶπον, ἀλλὰ τοῦ φάρυγγος σύντομον κίνησιν . . . und an anderer Stelle²⁶: Ἡ δὲ ἀπορροὴ ποία ἐστὶ φωνὴ καὶ γὰρ ταύτην ἐκφέρομεν διὰ τοῦ γαργαραῶνος τραγέως ὡς ἂν τινα ἀπόρροϊαν· ὅθεν ἀπορροὴ διὰ τοῦτο. Ähnlich lautet auch die Erläuterung des Codex Lavra 1656²⁷: Οὐτε πνεῦμά ἐστιν οὔτε σῶμα, ἀλλὰ ἐκβλήμα τοῦ γουργούρου. Diese Erläuterungen über die Vortragsweise des Zeichens verdienen nicht zuletzt deshalb festgehalten zu werden, weil sie den Vergleich mit der in lateinischen Neumentabellen auftretenden Neume *Gutturalis* nahelegen.

Daß unsere Traktate übrigens die *Hyporrhoe* weder zu den *Somata* noch zu den *Pneumata* rechnen möchten, erscheint durchaus einleuchtend. Sie den *Pneumata*

²⁵ S. Tardo, *Melurgia*, 189.

²⁶ Ebenda, 191.

²⁷ Ebenda, 228.

(den Intervallzeichen für die steigende und fallende Terz und Quinte) zuzuweisen, geht nicht an, weil sie ja zwei absteigende Sekunden anzeigt. Ein richtiges Soma ist sie aber deswegen nicht, weil vor allem ihr erster Ton Durchgangscharakter trägt, das heißt, weil ihre Figur vom Ausgangston gezählt, über die Sekunde bis zur Terz hinabsteigt. Sehr schön vermögen diese ihre Eigenart die im Lehrgesang des Kukuzeles gegebenen Aporrhoe-Figuren zu veranschaulichen²⁸.

Fragen wir nunmehr nach dem Verhältnis zwischen Syrma und Hyporrhoe, so läßt sich die Vermutung nicht von der Hand weisen, daß sich die Hyporrhoe von dem Syrma entwickelt hat. Zwischen den beiden Zeichen bestehen jedoch erhebliche Unterschiede, die beachtet werden wollen.

Festzuhalten ist zunächst, daß in einigen Handschriften, nämlich H und Va, beide Zeichen auftreten, und zwar dergestalt, daß sie selbst ohne Berücksichtigung des neumatischen Kontexts voneinander unterschieden werden können. So ist das Syrma an seiner schrägen (oder gar liegenden) Stellung und an dem größeren Format leicht zu erkennen, die kleiner gezeichnete Hyporrhoe dagegen an der aufrechten Stellung.

Das Syrma tritt sodann in Va stets in Konjunktur mit der Diple auf, die Hyporrhoe hingegen immer in Konjunktur mit dem Piasma (Seisma III, s. S. 228).

Die Existenz beider Zeichen in den Coislin-Neumierungen des Codex Va ist um so bemerkenswerter, als die meisten Coislin- und Chartres-Quellen nur das Syrma kennen. Daß L₃ einmal, nämlich auf fol. 14/Z. 11, die Konjunktur von Diple und Hyporrhoe notiert, ist als Ausnahme zu werten. Andererseits ist zu vermerken, daß das Syrma in der mittel- und spätbyzantinischen Notation unbekannt ist. Daher findet es auch in den Lehrschriften, vom Pariser Traktat abgesehen, keine Erwähnung.

Behält man die semasiologischen Unterschiede zwischen Syrma und Coislin-Hyporrhoe im Auge, so wird deutlich, daß bei der „Umschrift“ der späten Coislin-Neumierungen in mittelbyzantinische Notation das Syrma nicht übernommen wurde. Als stenographisches Symbol wurde das Zeichen überflüssig, als die erste (achttönige) Syrma-Figur mit Einzelzeichen ausgeschrieben wurde. Doch wurde dabei das „große Zeichen“ nicht eliminiert, sondern, wie die Beispiele (275–283) veranschaulichen, zu einer Hyporrhoe umgewandelt, und in dieser Gestalt letzten Endes doch beibehalten. Die Aufzeichnung der Formel Syrma+Thema haploun im Codex H läßt aber erkennen, daß dieser Codex zu einer Zeit verfertigt wurde, als die besagte „Umschrift“ noch nicht abgeschlossen war.

²⁸ S. MdO III, Lehrgesang des Kukuzeles Nr. 15.

VII

DIE HEMITONA ODER HEMIPHONA

1. Bestimmung der Bedeutung und Funktion

DIE MÖGLICHEN DEUTUNGEN

Unter all den Zeichengruppen, die innerhalb der hagiopolitanischen Klassifizierung vertreten sind, wirft die Klasse der Hemitona die meisten Rätsel auf. Gleichsam am Anfang jeder Auseinandersetzung mit den Neumen dieser Klasse steht die Frage nach dem funktionellen Sinn der betreffenden Zeichen. Die Beantwortung dieser eminent wichtigen Frage stößt jedoch auf beträchtliche Schwierigkeiten, da die Traktate der hagiopolitanischen Klassifizierung, wie angedeutet, wenigstens auf den ersten Blick hin kaum feste Anhaltspunkte für eine Deutung bieten, um von einer Definition ganz zu schweigen, und darüber hinaus werden in den Traktaten der spätbyzantinischen Klassifizierung die Zeichen derart erläutert, daß Gemeinsamkeiten zwischen ihnen, die die Zusammenfassung in eine Klasse rechtfertigen würden, zunächst jedenfalls, kaum erkennbar werden. Die Annahme, daß solche gemeinsamen Merkmale zwischen den Zeichen dieser Familie zumindest in den paläobyzantinischen Notationssystemen bestanden haben dürften, läßt sich freilich keineswegs von der Hand weisen, denn die Traktate des Typs A beharren auf der Unterscheidung zwischen Tonoi und Hemitona, und bereits diese Gegenüberstellung deutet nachdrücklich darauf hin, daß die beiden Begriffe wohl im konträren Sinne angewandt worden sein müßten. Gelingt es also, bestimmte gemeinsame Merkmale herauszuarbeiten, so darf man damit rechnen, bereits einen Weg zur Lösung der Probleme gefunden zu haben.

Da die Traktate in der Zusammenstellung der Klasse der Hemitona voneinander einige Abweichungen aufweisen, besteht die allererste Aufgabe darin, die einzelnen Zeichen der Familie zu bestimmen und die Abweichungen zu erklären. Eine endgültige Lösung dieser Aufgabe ohne die gleichzeitige Erforschung mehrerer damit zusammenhängender Fragen ist indessen unmöglich, weshalb es ratsam erscheint, die Aufgabe gleichsam provisorisch dahingehend zu lösen, daß zunächst jene Zeichen in die Betrachtung einbezogen werden, die von allen Traktaten übereinstimmend als Hemitona aufgeführt sind.

Solcher Zeichen gibt es drei: das Klasma *elaphron* bzw. *mikron*, die Parakletike und das Kouphisma. Aus dem Vergleich der Traktate und aus weiteren Beobachtungen ergibt sich eindeutig, daß ersteres Zeichen keineswegs mit dem Elaphron, das die Traktate den Pneumata zurechnen, zu verwechseln ist. Gemeint ist das alleinstehende Klasma, dem das Adjektiv *elaphron* bzw. *mikron*, leicht oder klein also, beigegeben ist, um Verwechslungen mit dem Xeron Klasma, einem zusammengesetzten Zeichen (s. S. 222), zu vermeiden.

Rücken die angeführten drei Zeichen in den Mittelpunkt der Untersuchung, so erhebt sich die Frage, wieweit sich aus der Bedeutung des Wortes *Hemitona* Rückschlüsse auf den musikalischen Sinn der Zeichen gewinnen lassen.

Der Terminus *Hemitonon* ließe sich zwar mit „Halbton“ wörtlich übersetzen, ist indessen im Griechischen zumindest zweideutig: Er kann sich ebenso auf diastematische Verhältnisse wie auf die Tonfülle beziehen. Im ersteren Fall könnte er einen Halbtonschritt bedeuten und ließe sich durchaus in Parallele mit dem lateinischen Terminus *semitonium* setzen; im zweiten Falle wäre wohl an eine bestimmte Art des Vortrags zu denken, vielleicht an das Singen mit „halbem Ton“.

Erstere Deutung wurde bereits von Oskar Fleischer¹ in Erwägung gezogen, der zumindest für die Parakletike die Bedeutung des „Halbtonzeichens“ annahm. Die Untersuchung eines umfassenden Materials führt jedoch zu Ergebnissen, die die Hypothese jeder Stütze berauben, denn es zeigt sich, daß die drei Zeichen überaus häufig auch an Stellen vorkommen, die nur von Ganztonschritten geprägt sind.

Läßt sich diese Deutung mithin nicht aufrechterhalten, so fragt sich, ob die zweite, zunächst hypothetisch geäußerte Deutung richtig ist und wie sie sich überprüfen läßt. Um hier weiterzukommen, müssen die Erläuterungen der Zeichen in den Traktaten zu Rate gezogen und miteinander aufmerksam verglichen werden. Diesem Zweck dient die folgende Zusammenstellung, in die nur jene Erläuterungen aufgenommen sind, die aus verschiedenen Gründen besonders wichtig zu sein scheinen.

DIE ERLÄUTERUNGEN DER TRAKTATE

Εἰσὶ δὲ καὶ τρεῖς ἡμισυ μεγάλαι ἄργιαι· ἡγουν τὸ κράτεια, ἡ διπλῇ καὶ οἱ δύο ἀπόστροφοι οἱ σύνδεσμοι· τὸ δὲ τζάκισμα ἔχει τὴν ἡμισυν (sic) ἄργιαν (Codex Barberinus graecus 300)².

Τὸ δὲ τζάκισμα κατὰ τὴν ἐπωνυμίαν αὐτοῦ τζακίζει μικρὸν τοὺς δακτύλους τῆς χειρὸς, ἥτοι κλάττει, κτυπεῖται ὀλίγον, ἀργεῖται μικρόν· διὰ τοῦτο γοῦν λέγεται τζάκισμα (Codex Lavra 1656)³.

Ὡσαύτως καὶ τὸ τζάκισμα τίθεται εἰς τὴν ὀξεῖαν ἢ εἰς τὸ ὀλίγον διὰ τὸ κροῦσμα (Ms. 811, pag. 139)⁴.

Ὅτε γὰρ κεῖται τὸ τζάκισμα ἐπάνω τῆς ὀξεῖας, γίνεται ἡ ὀξεῖα στερεωτέρα τῆς ἁλλῆς ὀξεῖας τῆς ἄνευ τζακίσματος (Ms. 811, pag. 93).

Τὸ τζάκισμα ἔχει τὸ χάρισμα τοῦτο, ὅτι τίθεται εἰς πάντα τὰ σημάδια φωνήεντά τε καὶ ἄφωνα καὶ εἰς τὸ ἴσον (Ms. 811, pag. 140).

¹ Die spätgriechische Tonschrift, a. a. O., 62f.

² Tardo, *Melurgia*, 152.

³ Ebenda, 224.

⁴ Der anonyme Traktat des Codex 811 der konstantinopolitanischen Patriarchatsbibliothek ist von J.-B. Thibaut in *Revue de l'Orient Chrétien* VI (1901), 593–609, veröffentlicht worden.

... οἷον τὸ ξηρὸν κλάσμα ἀπὸ δύο ὀξειῶν καὶ ἡμιτονίου ἔχει τὴν σύστασιν (Parisinus ancien fonds grec 360)⁵.

... ὅτι τὸ τζάκισμα ἔχει τὸ χάρισμα τοῦτο· ποῖον; ὅτι τίθεται εἰς πάντα τὰ σημάδια, φωνηέντα τε καὶ ἄφωνα καὶ εἰς τὸ ἴσον· ἐνθα γὰρ εὐρεθῇ, ἄντε εἰς ὑψηλότητα ἄντε εἰς χαμηλότητα, ἐκεῖ χειρονομεῖται πάντοτε· καὶ διὰ τοῦτο λέγεται ἡμίφωνον, ἄφωνεῖν ἡμελλε τὴν ὀξειάν ὥσπερ τὸ ἴσον· ἀλλὰ διότι ἡμίφωνόν ἐστιν οὐκ ἄφωνεῖται· μᾶλλον δὲ δίδωσιν αὐτῇ [τῇ ὀξειᾷ] δύναμιν· χειρονομεῖται δὲ καὶ εἰς τὰ ἄφωνα· ἀλλὰ μετὰ φωνῆς καὶ χωρὶς φωνῆς οὐκ εὐρεθήσεται (Codex Parisinus suppl. grec 815, fol. 63v; ähnlich lautet die Erläuterung des Tzakisma im Traktat des Atheniensis 968, fol. 44).

Ἡ δὲ παρακλητικὴ παρακλητικὸν ποιεῖ τὸ μέλος καὶ ὡς περιδεόμενον· ὁμοίως δὲ καὶ τὸ παρακάλεσμα· καὶ ὥσπερ ὁ παρακαλὼν μετὰ ἀνειμένης καὶ κεκλασμένης ποιεῖται τὴν δέησιν τῆς φωνῆς, οὕτω καὶ ὁ τὴν παρακλητικὴν καὶ τὸ παρακάλεσμα ψάλλον οὐ μετὰ σφοδροῦ τόνου δεῖ προσφέρειν, ἀλλὰ ἱλαρῶς (Codex Lavra 610)⁶.

Ἡ παρακλητικὴ κλαυθμὸς ἐστὶ καὶ ὀδυρμὸς τοῦ μέλους αὐτῆς· κλαυθμηρίζει, παρακλητεῦει, παρακαλεῖ δακρυρροοῦσα καὶ κλαίει τοὺς λόγους αὐτῆς· διὰ τοῦτο γοῦν λέγεται παρακλητικὴ (Codex Lavra 1656)⁷.

Ἡ παρακλητικὴ ἡγουν παρακλαίει, ποιεῖ μικρὰν ἀργίαν (Ms. 811, pag. 93).

Ὡσαύτως καὶ ἡ παρακλητικὴ, ἡγουν παρακαλεῖ καὶ ποιεῖ μικρὰν ἀργίαν καὶ τὸ μέλος οἷον εἰ παράκλησιν τινα καὶ ἱκεσίαν ἐμφαίνειν καὶ διὰ τὸ τῆς παρακλήσεως ταπεινὸν καθίσταται ὡς ἡμίφωνον (Parisinus suppl. grec. 815, fol. 42v/43)⁸.

... εἰμὴ μόνον τίθεται ἡ παρακλητικὴ ἐπάνω τῆς ὀξειᾶς διὰ τὸ μέλος, ὥσπερ προερίπομεν, ὅτι ἡμίφωνον ἐστίν (Parisinus suppl. grec 815, fol. 62v/63)⁹.

Τὸ δὲ κούφισμα ἀπὸ τῆς ἐν τῇ φωνῇ τάσεως· κούφον γὰρ λέγεται τὸ ἐλαφρόν, ὅθεν τὴν φωνὴν τοῦ κουφίσματος ἐλαφρῶς δεῖ καὶ κούφως ἐκφέρειν, ἀλλ' οὐ μετὰ τόνου· διὰ τοῦτο γὰρ κούφισμα (Codex Lavra 610)¹⁰.

Ὁμοίως καὶ τὸ κούφισμα ἄφωνον ἦν· εἰ μὴ διαδείξῃ τὸν ψάλλοντα ὥσπερ κουφῆσαι τὴν φωνὴν ἢ ἐξηγῆσαι (Vaticanus graecus 872)¹¹.

Καὶ ὁ λέγων ὅτι τὸ κούφισμα ἡμίφωνόν ἐστι σφάλλεται καὶ οὐ νοεῖ τί λέγει, ἀλλὰ τελείαν μὲν φωνὴν ἔχει, ἐλαφροτέραν δὲ τῆς πεταστῆς, ὥσπερ καὶ τὸ ὀλίγον ἐλαφροτέραν τῆς ὀξειᾶς (Ms. 811, pag. 92).

Τὸ κούφισμα πετασθὴ ἦν, καὶ ἔθηκεν ὀποιοῦν ἐν τοῖς ἔμπροσθεν αὐτῆς συνημμένον αὐτῇ κάλπα στοιχεῖον· καὶ δηλονότι κουφίζεται καὶ κατὰ τὴν φωνὴν καὶ κατὰ τὴν χειρονομίαν· διὰ τοῦτο λέγεται κούφισμα (Parisinus suppl. grec 815, fol. 42).

⁵ Thibaut, *Monuments*, 59.

⁶ Tardo, *Melurgia*, 193 f.

⁷ Ebenda, 224.

⁸ Diese Handschrift, die A. Gastoué (*Catalogue*, 91) dem 17. Jahrhundert zuweist, enthält ausführliche Erläuterungen der Grundzeichen mit neumierten Exempeln.

⁹ Als Hemiphona führt der Codex fol. 42v/43 außer der Parakletike das Tzakisma und das Parakalesma an.

¹⁰ Tardo, *Melurgia*, 191.

¹¹ Ebenda, 173.

AUSWERTUNG DER ERLÄUTERUNGEN

Nur zu einem geringen Teil sind die vorstehenden Erläuterungen von der Forschung berücksichtigt und ausgewertet worden. Eine vergleichende Gegenüberstellung und kritische Betrachtung ist bisher niemals angestrebt worden, nicht zuletzt deshalb, weil ein enger Zusammenhang zwischen Klasma, Parakletike und Kouphisma nicht vermutet worden war. Das Klasma gilt lediglich als rhythmisches Zeichen, die Parakletike wird als reines Vortragszeichen gedeutet; auch dem Kouphisma, das zu den Intervallzeichen gezählt wird, billigt man einen weiter nicht präzisierbaren Vortragswert zu.

Deutlich spiegelt sich in dieser Auffassung das Modell der spätbyzantinischen Klassifizierung wieder, die das Kouphisma den Emphona, die Parakletike den Aphōna und das Tzakisma teils den Aphona und teils den Argiai zurechnet (s. Tabelle XI). Geht man dagegen von der hagiopolitanischen Klassifizierung aus, die ja die drei Zeichen als zusammengehörig behandelt, und prüft man daraufhin die Erläuterungen der Traktate, so kristallisiert sich eine Reihe gemeinsamer Merkmale heraus, die in die folgenden drei Punkte gefaßt werden mögen.

1. Klasma und Parakletike üben eine rhythmische Funktion aus, präziser formuliert, sie bewirken eine Dehnung. Die von der Parakletike hervorgerufene Dehnung ist irrational. Darüber sind sich die Traktate einig. Widersprechende Angaben finden sich dagegen bezüglich der vom Tzakisma ausgehenden Dehnung. Während sie der Codex Lavra 1656 für irrational erklärt, wird sie von den Codices Barberinus und Chrysander als „halbe Argia“ bestimmt. Das besagt offenbar, daß im Gegensatz zu den drei großen Argiai, nämlich Kratema, Diple und Dyo Apostrophoi (s. Kap. IX), das Klasma die Tondauer des Zeichens, über oder neben dem es steht, um die Hälfte verlängert. Beachtenswert ist indessen, daß in dieser Frage zwischen den Traktaten keine Übereinstimmung herrscht.

2. Parakletike und Kouphisma, die beiden „*Hemitona*“ der hagiopolitanischen Klassifizierung, sind Zeichen, die eine ähnliche Vortragsweise erfordern. Von der Parakletike wird gesagt, daß sie dem Melos den Ausdruck des Flehens oder Bittens verleiht, weshalb sie nicht mit „heftiger Stimme“, sondern „mild“ ausgeführt werden soll. Desgleichen soll das Kouphisma nicht mit „vollem Ton“, sondern mit „leichter“ und „hohler“ Stimme vorgetragen werden. Denkbar ist des weiteren, daß das Adjektiv „*elaphron*“ dem Klasma beigegeben wurde, nicht nur um der Abgrenzung gegen das Xeron Klasma willen, sondern auch um auf diese Weise eine bestimmte Vortragsart, vielleicht die mit „leichter“ Stimme, zu kennzeichnen.

3. Parakletike und Kouphisma werden gelegentlich als „*Hemiphona*“ angesprochen. Von der Parakletike heißt es, ihre Wirkung bestünde darin, daß das Melos „*hemiphonon*“ würde. Der Codex 811 der Patriarchatsbibliothek zu Konstantinopel bestreitet dann zwar die Eigenschaft des Kouphisma, „*hemiphonon*“ zu sein; dieser Umstand allein beweist jedoch zur Genüge, daß die Eigenschaft des Hemiphonon dem Zeichen tatsächlich zugeschrieben wurde. Offensichtlich ist im übrigen das Bemühen des Traktats um Beseitigung der Mißverständnisse und Klärung des Sachverhalts: Nicht daß

das Kouphisma keine „vollkommene“ Stimme hätte, treffe zu, sondern daß es eine „leichtere“ Stimme habe als die Petaste, und ähnlich verhalte es sich mit dem Oligon, das einen „leichteren“ Ton anzeige als die Oxeia.

Unter den angeführten Aspekten betrachtet, lassen die Erläuterungen der Traktate die zwischen den drei Zeichen bestehenden engen Bindungen sichtbar werden. Die Neumen weisen offenbar hinsichtlich ihrer rhythmischen Funktion und ihrer Vortragsweise gegenüber den Tonoι bestimmte Besonderheiten auf, die zur Entstehungszeit der hagiopolitanischen Klassifizierung die Zusammenfassung in eine eigene Familie erforderlich machten. Als hervorstechende Eigenschaft der Zeichen erscheint ihre Fähigkeit, das Melos derart zu verwandeln, daß es *hemiphonon* wird. Das läßt sich dahingehend präzisieren, daß die Zeichen eine Vortragsweise mit „halber“, d. h. leichter, nicht voller Stimme andeuten. Damit hängt auch eine rhythmische Dehnung zusammen.

DIE HEMITONA ALS LIQUESZIERENDE NEUMEN

Besondere Bedeutung ist der Beobachtung beizumessen, daß der Terminus „*Hemiphonon*“ für Zeichen in Anspruch genommen wird, die innerhalb der hagiopolitanischen Klassifizierung als Hemitona auftreten. Die Begriffe Hemitona und Hemiphona dürfen demnach als Synonyma gelten. War der Terminus Hemitonon mehrdeutig, so läßt sich seine Bedeutung nunmehr mit Hilfe des Begriffes Hemiphonon festlegen. Damit ist aber eine Handhabe für das Verständnis der Neumen dieser Familie gegeben. Der Terminus „*Hemiphona*“ legt den Vergleich mit den *notae semivocales* der lateinischen Choralnotation nahe, und es drängt sich geradezu die Frage auf, ob die Hemitona nicht als die byzantinischen und altslavischen Parallelen der liqueszierenden Neumen aufzufassen seien, ferner, ob zwischen den griechischen Hemitona oder Hemiphona und den lateinischen *notae semivocales* nicht engere Zusammenhänge bestünden.

Um die Beantwortung der ersten Frage gleichsam vorwegzunehmen: Die Hemitona erweisen sich in der Tat als liqueszierende Neumen, und es erscheint unbegreiflich, daß diese Deutung von der bisherigen Forschung nicht einmal in Betracht gezogen wurde. Einzig und allein Pater J.-D. Petresco¹² sprach die Vermutung aus, daß die spätbyzantinische Parakletike vielleicht das byzantinische Analogon der lateinischen Neumen *Cephalicus*, *Epiphonus* und *Torculus liquescens* darstelle, ohne jedoch dieser Vermutung eine Untersuchung anzuschließen, ohne den Konnex zwischen den Begriffen Hemitona und Hemiphona herzustellen und ohne für die beiden übrigen Neumen der Familie, Klasma und Kouphisma, die Möglichkeit einer liqueszierenden Funktion in Erwägung gezogen zu haben.

Von der bloßen Hypothese bis zur Bestätigung der Hypothese führt indessen im Falle der Hemitona ein recht langer Weg. Sollen die Hemitona auf eine mögliche liqueszierende Funktion hin geprüft werden, so müssen zunächst die Voraussetzungen

¹² *Les idiomes et le canon de l'office de Noël*, Paris 1932, S. 56 f.

geklärt werden, welche zur musikalischen Liqueszierung veranlassen. Dabei können für unsere Fragestellung die aus dem Studium der lateinischen liqueszierenden Neumen gewonnenen Erfahrungen und Erkenntnisse manche wertvolle Anregung bieten.

MOCQUEREAS UND FREISTEDTS DEUTUNGEN DER LIQUESZIERUNG

Die musikalische Liqueszierung ist bekanntlich eine Erscheinung, die in erster Linie durch bestimmte phonetische Verhältnisse hervorgerufen wird. Es ist das Verdienst Dom André Mocquereaus¹³ gewesen, diese phonetischen Bedingungen systematisch erfaßt und aufgezeigt zu haben. Auf Grund eines breiten Materials wurden die einzelnen Fälle registriert und klassifiziert, derart, daß der phänomenologische Befund völlig gesichert erscheint.

Demgegenüber bereitet die Deutung der musikalischen Erscheinungen immer noch beträchtliche Schwierigkeiten. Die von Dom Mocquereau aufgestellte Theorie besagt, daß bei der Aussprache des Latein im Mittelalter, sofern zwei oder mehrere Konsonanten vorkamen, ein Vokal eingeschoben wurde, der beim musikalischen Vortrag des Textes als liqueszierender Ton gesungen wurde.

Gegen diese Auffassung hat Heinrich Freistedt¹⁴ nicht zu Unrecht polemisiert. Er hat es wahrscheinlich gemacht, daß sich die phonetischen Bedingungen für die Liqueszierung in erster Linie aus den Semivokalen ergeben, und glaubte auch, die liqueszierenden Zeichen als Neumen deuten zu können, „auf die nicht ein Vokal, sondern ein Semivokal oder eine Liquide gesungen wurde“. Zur Verdeutlichung dieser nicht sehr präzise formulierten Auffassung ist anzumerken, daß Freistedt die liqueszierenden Neumen gewissermaßen als zusammengesetzte Zeichen betrachtet, deren Bestandteile im Falle der zweitönigen Neumen beispielsweise jeweils einen vollklingenden und einen liqueszierenden Ton anzeigen, wobei der vollklingende auf den Vokal, der liqueszierende auf den Semivokal oder die Liquide gesungen wurde.

So viel für diese Theorie spricht, auch sie vermag bestimmte spezielle Fälle der Liqueszierung nicht zu erklären. Schwierigkeiten begegnen vor allem dort, wo sich sprachliche (grammatische) und musikalische Liqueszierung nicht decken. Daß die musikalische Liqueszierung nicht immer stattfindet, wo die phonetischen Bedingungen, daß heißt, nach Freistedts Auffassung die Semivokale, gegeben sind, ist freilich kein Widerspruch, denn die musikalische Liqueszierung war nach dem Zeugnis des *Mikrologus* fakultativ¹⁵.

¹³ *Neumes-accentus liquescents ou semi-vocaux*, Pal Mus II, 37–86.

¹⁴ *Die liqueszierenden Noten des gregorianischen Chorals*, Freiburg (Schweiz), 1929, Zitat S. 32.

¹⁵ Cap. XV, 57–60: *Liquescunt vero in multis voces more litterarum, ita ut inceptus modus unius ad alteram limpide transiens nec finiri videatur. Porro liquescenti voci punctum quasi maculando supponimus hoc modo:*

GD	F	Ga	a	G
Ad	te	le	va	vi.

Si eam plenius vis proferre non liquefaciens nihil nocet, saepe autem magis placet. (Zitiert nach der Edition von J. Smits van Waesberghe in: *Corpus scriptorum de musica* 4, 1955.)

Widersprüche ergeben sich dagegen aus der Gegenüberstellung der antiken und mittelalterlichen Lehre von den Semivokalen einerseits und der musikalischen Praxis andererseits. So wird bei *f* nicht liquesziert, obwohl dieser Laut von den lateinischen Grammatikern den Semivokalen zugerechnet wurde. Freistedts Deutungsversuch, *f* sei als klangarmer Semivokal der musikalischen Liqueszierung nicht fähig, erscheint plausibel. Die Deutung des umgekehrten Falles, daß nämlich liqueszierende Neumen auch bei Buchstaben vorkommen (*d, g, j, t* und *u*), die nach der Lehre der Grammatiker nicht als Semivokale gelten, stellt aber ein schwieriges Problem dar.

Darf man hier um der Geschlossenheit des Systems willen mit Freistedt annehmen, daß die zuletzt genannten Laute im Mittelalter unter Einwirkung der einzelnen romanischen Dialekte je nach Stellung semivokalisch ausgesprochen und auch so gesungen wurden? Käme nicht der Wahrheit die Auffassung näher, daß die musikalische Liqueszierung, ursprünglich vielleicht ausschließlich in bestimmten Lautverhältnissen begründet, zu einem bestimmten Zeitpunkt sich doch von ihren phonetischen Voraussetzungen losgelöst und verselbständigt hat? Für diese These sprechen nämlich einige Beobachtungen an dem byzantinischen und slavischen Material, dem wir uns nunmehr zuwenden können.

DIE LIQUESZIERUNG ALS SPEZIALITÄT DES MUSIKALISCHEN VORTRAGS

Die Heranziehung des in den Traktaten gelegentlich auftauchenden Begriffes *Hemiphona* hat zur Klärung des Begriffes *Hemitona* entscheidend beigetragen. Vollends hellt sich die Bedeutung der beiden synonym gebrauchten Termini auf, sobald noch die Lautlehre des Griechischen zu Rate gezogen wird. Die antiken griechischen Grammatiker, allen voran Dionysios Thrax¹⁶, unterscheiden bekanntlich nicht nur zwischen sieben Vokalen und 17 Konsonanten, sondern teilen darüber hinaus die letzteren in die beiden Gruppen der *Hemiphona* (Semivokale) und der *Aphona* (Muten) ein. Unser besonderes Interesse beanspruchen die acht *Hemiphona*, nämlich Zeta, Xi, Psi, Lambda, My, Ny, Rho und Sigma, von denen gesagt wird, daß sie im Gegensatz zu den Muten bei Nasal- und Zischlauten, wenn auch weniger als die Vokale, doch „stimmvoll“ werden: Ἡμίφωνα δὲ λέγεται, ὅτι παρ' ὅσον ἦττον τῶν φωνηέντων εὐφωνα καθέστηκεν ἐν τε τοῖς μυγμοῖς καὶ σιγμοῖς¹⁷.

Es unterliegt kaum einem Zweifel, daß der musikalische Terminus *Hemiphona* der Grammatik entnommen ist, ferner daß der Terminus *Hemitona* in Analogie dazu gebildet wurde. Es bleibt zu prüfen, ob die beiden musikalischen Termini nicht auch bedeutungsmäßig dem grammatischen Begriff verpflichtet oder gar in ihm beheimatet sind. Die Untersuchung dieser Frage ist an der paläobyzantinischen

¹⁶ *Ars grammatica*, hrsg. von Gustav Uhlig, Leipzig 1883, 9–12.

¹⁷ Freistedt, a. a. O., 17, gibt die Termini μυγμοί und σιγμοί irrig mit dem Ausdruck „bei den Seufzern und beim Summen“ wieder. In den Scholien zur *Ars grammatica* (*Scholía in Dionysii Thracis artem grammaticam*, hrsg. von Alfred Hilgard, Leipzig 1901, 42, 201, 322, 333–335) werden die Termini ausdrücklich als Nasal- bzw. Zischlaute („Laut des My“ bzw. „des Sigma“) definiert und an den Wörtern συμμῆνεν bzw. σιγιζω und σείω exemplifiziert.

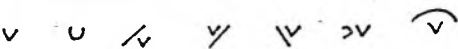
Überlieferung durchzuführen, nicht nur in Anbetracht des Zieles unserer Arbeit, sondern auch weil es sich zeigen läßt, daß in der Behandlung der Hemitona, zumal der Parakletike, zwischen den paläobyzantinischen Systemen einerseits und der spät- und mittelbyzantinischen Notation andererseits manche bedeutende Unterschiede bestehen.

Aus der Untersuchung eines umfassenden Materials ergibt sich, daß in etwa zwei Drittel der Fälle die Hemitona über Silben stehen, die mit einem der genannten „Semivokale“ enden oder zwar vokalisiert auslauten, aber einer Silbe vorausgehen, die mit einem Semivokal beginnt. Besonders häufig sind die Fälle bei den Silben, die mit einem Nasal (My, Ny), einer Liquide (Lambda, Rho) oder mit einem Sigma enden. Die übrig bleibenden Fälle (rund ein Drittel) lassen sich aber auf ähnliche Weise nicht erklären. Die hemiphonische Vortragsweise ist hier vorgeschrieben, obwohl die genannten phonetischen Bedingungen — oder auch ähnliche — gar nicht gegeben sind. Der hemiphonische Effekt erweist sich in diesen Fällen also als eine Spezialität des musikalischen Vortrags. Besonders deutlich wird das dort, wo Hemitona, und zwar das Klasma oder das Kouphisma, am Kolonende über Vokalen stehen.

ΣΩΜΑΤΑ, ΠΝΕΥΜΑΤΑ und ΑΙΣΘΗΣΕΙΣ

Abschließend werde noch darauf verwiesen, daß im Vatikanischen Traktat¹⁸ und im Codex Lavra 1656¹⁹ die Hemitona geradewegs als *Aistheseis* („Sinne“) charakterisiert werden. Der Terminus stellt ein Analogon zu den Ausdrücken *Somata* („Körper“) und *Pneumata* („Geister“) dar, mit denen, wie erwähnt, die Intervallzeichen für die auf- und absteigende Sekunde bzw. die auf- und absteigende Terz und Quinte bezeichnet werden. Da im Pariser Traktat (dessen Wortlaut von dem Einfluß der mittelbyzantinischen Notationspraxis, soweit wir sehen, unberührt bleibt) nur der Terminus *Pneumata* vorkommt, darf als sicher angenommen werden, daß die beiden anderen Ausdrücke später des Parallelismus wegen eingeführt wurden. Daß die beiden erstgenannten Traktate ganz eigenmächtig und im Gegensatz zur allgemeinen Überlieferung die Anzahl der Hemitona auf fünf erhöhen, läßt im übrigen deutlich die Absicht erkennen, eine Analogie mit der Fünzfzahl der „Sinne“ herzustellen. Phthora und Thema, die beiden hinzugenommenen Zeichen, haben jedenfalls mit den Hemitona nichts zu tun.

2. Klasma

Formen und Kombinationen: 

Daß das Klasma oder Tsakisma über alle Emphona und Aphona und noch über das Ison gesetzt werden kann, rühmt der Traktat des Codex 811 der konstantinopolitanischen Patriarchatsbibliothek als eine „Gabe“ des Zeichens. Auf nüchternere Weise

¹⁸ Tardo, *Melurgia*, 172 f.

¹⁹ Ebenda, 223 f.

läßt sich konstatieren, daß in der mittel- und spätbyzantinischen Notation das Klasma stets in Kombinationen mit Intervallzeichen auftritt, während es in den paläobyzantinischen Neumenschriften und auch in der sematischen Notation häufiger allein steht. Bereits damit wird ein wichtiger Unterschied in der Behandlung des Zeichens ins Auge gefaßt. Fungiert das mittelbyzantinische Klasma als rhythmisches Zeichen, insofern nämlich, als es eine bestimmte Vortragsweise vorschreibt, so besitzt das paläobyzantinische Klasma darüber hinaus noch einen diastematischen Wert, der von der Position des Zeichens innerhalb der einzelnen stereotypen Neumenfolgen abhängig ist. So kann das alleinstehende Klasma sowohl einen als auch zwei Töne bezeichnen und es dient, von Fall zu Fall, in gleichem Maße als aufsteigendes wie absteigendes und sogar noch als tonrepetierendes Zeichen.

Als absteigendes Zeichen erscheint das paläobyzantinische Klasma entweder allein oder in Kombination mit dem Apostroph oder der Bareia. Wird es als aufsteigendes Zeichen eingesetzt, so steht es entweder allein oder in Kombination mit der Oxeia. Die Art, in der das Zeichen auftritt, ist insofern besonders beachtenswert, als sie sich als Kriterium für die Datierung der Quellen auswerten läßt. Untersuchen wir die herangezogenen paläobyzantinischen Codices nach diesem Gesichtspunkt, so ergibt sich das folgende Bild: In L, E, P, S, Lg und L₃ begegnet das Klasma sowohl allein als auch in Kombination mit anderen Zeichen, und zwar in L und E mit der Oxeia oder der Bareia, in P und S mit dem Apostroph oder der Oxeia, in Lg mit der Oxeia, in L₃ mit allen drei Zeichen²⁰. In den jüngeren Coislin-Quellen erscheint hingegen das Klasma niemals allein, sondern stets in Kombination mit dem Apostroph oder der Oxeia. Es bedarf kaum eingehender Begründung, daß mit diesen Feststellungen sichere Anhaltspunkte gewonnen sind, die zusammen mit weiteren Beobachtungen die Aufstellung einer chronologischen Ordnung der Quellen ermöglichen. Einen Sonderfall bilden die Codices L₁ und L₂. Hier tritt das Klasma, soweit wir sehen, allein auf, das heißt ohne Oxeia, Bareia oder Apostroph. Das gleiche gilt noch für unsere sematischen Quellen. Daß sie die Čaška polnaja, die sematische Kombination von Klasma und Kentema aufweisen (s. weiter unten), gehört in einen anderen Zusammenhang.

Die verschiedenen Funktionen, die das paläobyzantinische Klasma erfüllt, lassen sich am besten an jenen Fällen studieren, die auch Beispiele für die Substituierung des Zeichens durch andere Neumen bieten. Gerade solche Fälle wurden daher in erster Linie der folgenden Darstellung zugrundegelegt.

a) *Klasma descendens*

In dieser Bedeutung vermag das Zeichen sowohl einen als auch zwei Töne abwärts anzuzeigen, so daß zwei Kategorien von Fällen zu unterscheiden sind.

Die Beispiele (6) und (70) sollen zunächst besonders häufige und unkomplizierte Fälle der ersten Kategorie veranschaulichen. In beiden Beispielen weisen die Chartres- und die slavische Version das bloße Klasma bzw. Čaška-Zeichen auf, während die Coislin-Versionen durch das Vorsetzen des Apostrophs das Bemühen um diastema-

²⁰ Die Zusammensetzungen (Konjunkturen und Ligaturen) mit dem Klasma als „Schlußneume“ sollen hier außer Betracht bleiben (s. Kap. IX).

tische Präzision verraten. Die Beispiele (90) und (387) zeigen dann, daß L₃ zuweilen diese „moderne“ Schreibweise, nämlich die Kombination von Apostroph und Klasma, übernimmt, im Gegensatz zur slavischen Version, die die „ältere“ Schreibweise, die alleinstehende Časka nämlich, beibehält. Besonders bezeichnend für die erste Kategorie ist aber die häufigere Substituierung des Klasma durch den bloßen Apostroph. In (54) und (66) notieren die Coislin-Quellen den Apostroph auch dort, wo die Chartres-Versionen das Klasma aufweisen. Beispiel (52) veranschaulicht den häufigen Fall der Substituierung des paläobyzantinischen Apostrophs durch die sematische Časka.

In die zweite Kategorie der Fälle gehören zunächst die Beispiele (38–40), (148 bis 149), (226), (229) und (401), die alle den Unterschied zwischen der älteren und jüngeren Schreibweise des Klasma, ohne bzw. mit Apostroph nämlich, illustrieren. Man beachte daß das zweistufige Klasma descendens stets einen Sekundschritt abwärts bezeichnet. Das Intervallverhältnis zwischen dem ersten Ton des Klasma und der vorausgehenden Neume läßt sich indessen ohne Berücksichtigung des neumatischen Kontextes nicht bestimmen. Es kann eine Sekunde, eine Terz oder gar eine Quarte betragen. In dieser Beziehung läßt sich das zweistufige Klasma descendens durchaus mit der Bareia vergleichen, und daß beide Zeichen, sofern es ihre diastematische Bedeutung betrifft, tatsächlich äquivalent sind, geht eindeutig aus den Beispielen (7–8), (45), (60), (68) und (407) hervor. Man vergleiche noch Beispiel (90), wo L₃ die Kombination von Bareia und Klasma aufweist.

b) *Klasma ascendens*

Auch hier müssen zwei Kategorien von Fällen unterschieden werden. Das einstufige aufsteigende Klasma besitzt durchaus die diastematische Bedeutung der Oxeia. Mit ihr zusammen tritt es denn auch in den jüngeren Coislin-Quellen auf, wogegen es in den Chartres-Quellen auch allein begegnet. Die Beispiele (37) und (56) zeigen das Zeichen innerhalb einer stereotypen Formel, die in den Gesängen des Asmatikon wiederholt begegnet und im Lehrgesang des Kukuzeles unter dem Namen Kolaphismos (Bsp. 338) überliefert ist, hier allerdings in die Unterquinte transponiert und etwas verkürzt. In dieser Position zeigt das Klasma, von $\underline{\underline{\cdot}}$ und $\underline{\underline{\cdot\cdot}}$ umrahmt, regelmäßig den Ton *d'* bzw. *g* an. Bemerkenswert ist in (36), daß in der Coislin- und in der slavischen Version das Klasma der Chartres-Version durch die bloße Oxeia bzw. den Krjuk substituiert ist.

Das zweistufige Klasma ascendens ist Bestandteil einer stereotypen Viertöne-wendung, die im Lehrgesang des Kukuzeles unter dem Namen *Krousuma* enthalten ist. Hier wird sie mit Intervallzeichen wiedergegeben, die die Töne *h d₁ a* anzeigen (Bsp. 71). Auf diesen Stufen kehrt sie denn auch in den Gesängen des Sticherarion und Asmatikon häufiger wieder, was aber nicht hindert, daß sie auch in die Unterquinte transponiert (s. Bsp. 72) und noch auf anderen Stufen begegnet. Aus den Beispielen (32), (73), (178), (194) und (403) wird ersichtlich, daß mit dem paläobyzantinischen Klasma die beiden Mitteltöne der Wendung bezeichnet werden. Die Intervallverhältnisse zwischen dem Klasma und den Neumen, die es flankieren, sind hier

genau festgelegt: Ascendens ist beim zweistufigen Klasma nur der erste Ton; der zweite steigt dagegen wieder eine Sekunde abwärts. Der Vergleich mit der Bareia erscheint daher statthaft, und es überrascht nicht, daß in (32) und (73) in der slavischen Version und teils in der Coislin-Version an Stelle des Klasma die Palka bzw. die Bareia auftritt.

Im übrigen muß noch darauf hingewiesen werden, daß die Bezeichnung *Krousuma* für die besprochene Viertönwendung offensichtlich von der besonderen Wirkung des Klasma herrührt, das, wie es im Codex 811 heißt, über die Oxeia oder das Oligon des *Krousuma* wegen gesetzt wird. Wörtlich übersetzt bedeutet *Krousuma* soviel wie das „Anschlagen“ des Tones. Hinzugefügt sei, daß in der Kondakarien-Notation die *Krousuma*-Figur mit einer Konjunktur bezeichnet wird, die sich aus Bareia, Klasma, Dyo Kentemata und Diple zusammensetzt²¹.

c) *Klasma repetens*

Als Tonwiederholungszeichen tritt das paläobyzantinische Klasma, soweit wir sehen, ausschließlich am Kolonende auf, und zwar dort, wo sonst das Apoderma steht, nämlich häufig unmittelbar auf die Diple, die Kombination Dyo oder auf die Kombination von Apostroph und Dyo Kentemata folgend. Den Fall vermögen die Beispiele (74–77), (126), (226) und (403) bestens zu veranschaulichen. Sieht man von (75) ab, so weist in allen anderen Beispielen mindestens eine Neumierung das Apoderma dort auf, wo die Chartres-Versionen das alleinstehende Klasma repetens aufzeichnen. Man beachte, daß das alleinstehende Klasma repetens nur in den Chartres-Quellen vorkommt. Unsere Coislin-Codices, die um größere Präzision bemüht sind, notieren es dagegen stets zusammen mit dem Apoderma oder sie ersetzen es durch das hakenförmige Ison. Die slavische Version bevorzugt die Statija oder den Rožek, einmal (Bsp. 77) weist sie jedoch die Kombination von Klasma und Kentema auf, die im nächsten Abschnitt gesondert besprochen werden soll.

ČAŠKA POLNAJA („die gefüllte Schale“) Ů

Unter diesem Namen wird in russischen Neumentabellen die letztgenannte Kombination verzeichnet. Ihr byzantinisches Analogon, die Kombination von Klasma und Kentema, kommt, soweit wir sehen, in den überlieferten Chartres- und Coislin-Handschriften nicht vor. Nur in P läßt sie sich wenige Male nachweisen, und zwar begegnet sie hier sowohl alleinstehend wie auch als Bestandteil der Konjunkturen Xeron Klasma oder Dyo Apostrophoi mit Klasma. Dabei interessieren weniger jene Fälle, wo sich die Kombination am Kolonende auftritt (s. fol. 18v/Z. 12 und 19/7), da nämlich hier der Punkt als musikalisches Interpunktionszeichen fungiert. Interessanter sind die Fälle, wo die Kombination mitten im Kolon erscheint. Die meisten dieser Fälle finden sich in den Neumierungen der Akolouthie des Deuterios Ὑσµα καινόν, ὕµνον ἄσµεν Χριστῷ τῷ λυτρωτῇ fol. 17v–18v (s. Taf. VI/Z. 2). Ein Ver-

²¹ S. MdO III, 52 f.

gleich mit der ersten Aufzeichnung dieser Akolouthie fol. 9v—11 zeigt, daß an den Parallelstellen die Klasmata keine Punkte aufweisen.

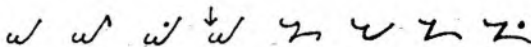
Zur Bedeutung der Čaška polnaja ist zunächst anzumerken, daß das Kentema, wie ausgeführt, niemals allein steht und einen hohen hellen Ton bezeichnet. Geht man von dieser Voraussetzung aus, so liegt die Vermutung nahe, daß die sematische Kombination im Gegensatz zur mehrdeutigen alleinstehenden Čaška eingesetzt wird, um einen oder gar mehrere hohe Töne anzudeuten. Aus der Vergleichung der Neumen ergibt sich eindeutig, daß sie in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle tatsächlich diese Bedeutung besitzt.

So steht sie in (30) an Stelle der alleinstehenden Oxeia, die ja bei der Adaptierung, wie dargelegt, nicht übernommen wurde. Die paläobyzantinische Oxeia hätte freilich, wie es sonst der Fall ist, durch den Krjuk wiedergegeben werden können; doch scheinen bestimmte Gründe zur Aufzeichnung der Čaška veranlaßt zu haben. Augenscheinlich ist dann die Äquivalenz von Čaška und paläobyzantinischer Oxeia in (264), da nämlich die Oxeia hier mit dem Kentema und — in Va und Och — noch mit der Psele ausgestattet ist. In (305) ist es evident, daß die Čaška des Polkulizma (s. S. 223) nur des hohen Tones wegen mit dem Kentema versehen wurde. In (311) entspricht die Čaška polnaja offensichtlich der Oxeia mit Klasma der mittelbyzantinischen Version. Auch in (316—317) ist zu beachten, daß in der mittelbyzantinischen Version das Xeron Klasma mit einem höheren Ton einsetzt. Daß die slavische Version des Codex M₂ in (30) an Stelle der Čaška polnaja die alleinstehende Čaška aufweist, zeigt indessen, daß das Kentema auch fehlen kann.

Die Beispiele (46) und (269) scheinen der dargelegten Deutung des Čaška polnaja zu widersprechen, denn die Kombination steht hier, wie aus dem Vergleich mit den paläobyzantinischen Neumierungen hervorgeht, offensichtlich zur Bezeichnung der absteigenden Sekunde. Möglicherweise handelt es sich in diesen Fällen um „Schreib-irrtümer“. So wird aus dem Beispiel (46) ersichtlich, daß der Codex Ch in der zweiten Auszeichnung der Antiphon an Stelle der Čaška polnaja richtig die alleinstehende Čaška notiert. Dafür lassen sich aus den zweimal aufgezeichneten Antiphonen bzw. Troparien des Codex Ch weitere Beispiele mühelos gewinnen.

3. Rheuma oder Parakletike

Formen und Kombinationen



TERMINOLOGISCHES

In der Neumenliste des Codex L₃ wird unmittelbar hinter dem Klasma unter dem Namen *Rheuma* eine Neume verzeichnet, die ihrer graphischen Form nach größte Ähnlichkeit mit der in der Tabelle ebenfalls angeführten Parakletike aufweist. Der Unterschied zwischen *Rheuma* ω und Parakletike ω besteht offensichtlich lediglich darin, daß ersteres mit einem etwas längeren und dickeren Vertikalstrich ansetzt und letztere am rechten Ende noch einen kurzen Haken hat.

Der Versuch, in den Neumierungen des Codex die beiden Zeichen auseinanderzuhalten, bleibt erfolglos, denn das erstgenannte Unterscheidungsmerkmal fällt fort (die erste Kurve setzt niemals mit einem längeren und dicken Vertikalstrich ein), und das hakenartige „Ende“ der Parakletike erweist sich als Stilisierung. Darüber hinaus läßt sich in der Anwendung der beiden Zeichen gar kein Unterschied beobachten, so daß das Ergebnis der Untersuchung eindeutig ist: Es handelt sich um eine und dieselbe Neume, die mit zwei verschiedenen Namen aufgeführt wird. Während aber der Name Parakletike die allgemein übliche Bezeichnung für diese Neume ist (er begegnet sowohl in den Tabellen ekphonetischer Zeichen als auch in allen byzantinischen Neumentabellen und Lehrschriften), läßt sich die Bezeichnung Rheuma außerhalb der Neumenliste des Codex L₃ nicht nachweisen.

Für eine Erklärung dieser Diplonymie bieten sich drei Annahmen an: Entweder ist der Terminus Rheuma die im Bereich der Chartres-Notation übliche Bezeichnung der Neume gewesen (Parakletike wäre dann die Coislin-Bezeichnung); oder es handelt sich um eine regionale Bezeichnung, wobei wohl an Konstantinopel zu denken wäre, da der Codex, wie ausgeführt, höchstwahrscheinlich aus der Kaiserstadt stammt; oder Rheuma ist der ursprüngliche Name der Neume gewesen, Parakletike hingegen eine vielleicht später aufgekommene Bezeichnung, der es jedoch gelang, sich durchzusetzen und die andere zu verdrängen. Der Name Rheuma („Fluß“) mag übrigens von der graphischen Form der Neume herrühren; doch er kann sich auch auf bestimmte Lautverhältnisse beziehen, die zur „hemiphonischen“ Vortragsweise veranlassen, wobei an die Liquidae (ὅγρᾱ) zu denken wäre.

POSITIONEN UND KOMBINATIONEN

Zunächst ist zu konstatieren, daß die paläobyzantinische Parakletike sich meist über unbetonten Silben findet — im Gegensatz zu dem Klasma, das, wie ausgeführt, sowohl über betonten als auch über unbetonten Silben stehen kann. Sodann ist zu berücksichtigen, daß das Klasma innerhalb einer Phrase mehrere Positionen beziehen kann, wogegen die Parakletike in wenigen Stellungen auftritt. Dabei müssen wir zwischen der paläo- und der mittelbyzantinischen Parakletike unbedingt unterscheiden.

Die reguläre Position der paläobyzantinischen Parakletike und des altslavischen *Paraklit* ist der Kolonanfang. In vollem Umfang gilt dies für die sematischen und die Coislin-Neumierungen, während in Chartres-Neumierungen die Regel durch gelegentliche Ausnahmen durchbrochen wird. In bestimmten Fällen begegnet nämlich die Parakletike hier auch inmitten einzelner Kola, wofür vor allem L eine Reihe lehrreicher Beispiele bietet (Bsp. 78).

Gemessen an den paläobyzantinischen Neumierungen läßt sich in mittelbyzantinischen Gesängen eine höchst bemerkenswerte „Positionsverschiebung“ der Parakletike konstatieren. Die mittelbyzantinische Parakletike findet sich niemals am Kolonanfang, sondern stets mitten in den Kola, und zwar ausschließlich über der Kombination von Oxeia und Dyo Kentemata, auf die meist eine Kombination mit Elaphron folgt (Bsp. 73, 97, 139, 177, 178). Äußerst selten läßt sich diese Position in Coislin-Neumierungen nachweisen (s. Va in Bsp. 406).

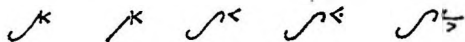
Konzentrieren wir uns nunmehr auf die paläobyzantinischen Notationsverhältnisse, so muß zunächst nachdrücklich darauf hingewiesen werden, daß die Parakletike in den ältesten Coislin-Heirmologien meist allein steht; seltener tritt sie in Kombination mit dem Apostroph auf. Kombinationen mit anderen Intervallzeichen geht sie hier nicht ein. Regelmäßig allein stehend begegnet sodann der Paraklit der slavischen Quellen. (Einen Sonderfall stellt die Kombination mit dem Kentema dar, von der gleich die Rede sein wird.) In den Chartres-Handschriften dann kommen zwar einige Fälle vor, in denen das Rheuma über einzelnen Intervallzeichen oder Neumenkombinationen steht (Bsp. 79); auch hier bildet jedoch das alleinstehende Rheuma die Regel. Daß das Zeichen in allen diesen Neumierungen einen Intervallwert besitzt, ist augenscheinlich. Anders verhält es sich mit den jüngeren Coislin-Neumierungen, denn hier tritt die Parakletike stets als Zusatzzeichen auf, nämlich über dem Ison, dem Oligon, ganz selten auch über der Oxeia stehend.

SEMASIOLOGISCHES

Der Intervallwert der alleinstehenden Parakletike ist nicht konstant zu nennen. Dennoch läßt er sich zuweilen an dem neumatischen Kontext ablesen, außerdem in den meisten Fällen aus dem Vergleich mit den jüngeren Coislin-Neumierungen ermitteln. Recht häufig dient die alleinstehende Parakletike als Tonwiederholungszeichen. Soll ein größeres Intervall angezeigt werden, so beispielsweise eine Terz, Quarte oder Quinte aufwärts oder auch ein hoher Ton schlechthin, so wird das Chartres-Rheuma häufiger mit einem Kentema, seltener mit einer Psele versehen, das bzw. die auf diesen hohen Ton hindeutet (Bsp. 81–85). Dieselbe Bedeutung hat auch die sematische Kombination des Paraklit mit dem Kentema. Erwähnt sei noch, daß die mit dem Kentema ausgestattete Parakletike in den Coislin-Quellen, und zwar sowohl den jüngeren wie den älteren, sich nicht nachweisen läßt.

4. Kouphisma

Formen und Kombinationen



NACHWEIS DES ZEICHENS IN DEN EINZELNEN QUELLEN

Paläographisch gesehen ist das Zeichen durchaus den Tonoι synthetoi zuzuzählen. Es setzt sich nämlich aus Petaste, Kratema oder Oxeia und dem Buchstaben Kappa, als Abkürzung für Kouphisma, zusammen. Während die beiden anderen Hemitona, Klasma und Parakletike, zum ältesten Neumenbestand gehören, ist das Kouphisma später auf gekommen. Es erscheint weder in den ältesten Coislin-Heirmologien P, E, S, Lg, noch in L, desgleichen fehlt es in unseren Chartres-Sticherarien L₁, L₂, L₄ und Sin sowie in den archaischen Neumierungen der kalabrischen Menäen, sofern sie

dem Notationsstadium Coislin I angehören (s. S. 311 und Taf. XXIV/Z. 3 und Z. 10)²². Auch in der Neumenliste des Codex L₃ wird es nicht aufgeführt, doch tritt es in den Neumierungen dieses Codex recht häufig auf, und zwar bisweilen auch an Stellen, wo unsere jüngeren Coislin- und mittelbyzantinischen Quellen das bloße Petaste-Zeichen oder das Kratema aufweisen. Das Auftreten des Kouphisma in L₃ ist als ein schwerwiegendes Indiz dafür zu werten, daß dieser Codex jünger ist als L, L₁ und L₂. Festzuhalten ist noch, daß auf dem Bereich der Coislin-Notation das Kouphisma, von einigen Sonderfällen in Patmos 55 abgesehen (s. weiter unten), sich erst in den Neumierungen des vierten Stadiums nachweisen läßt (s. S. 319).

Wenden wir uns der slavischen Überlieferung zu, so müssen wir als erstes konstatieren, daß das Kouphisma in russischen Neumenlisten unter dem Namen *Ključ* („Schlüssel“) verzeichnet ist, zum Neumenarsenal der sematischen Notation gehört und sowohl in Ch als auch in Ch₁ häufiger begegnet. Das scheint zunächst darauf hinzudeuten, daß die Traditionslinie, der die beiden Quellen zugeordnet sind, nur bis zur Entstehungszeit des Codex L₃ (Chartres III) oder der kalabrischen Menäen (Coislin IV) zurückreicht. Irrig wäre es jedoch, daraus zu folgern, daß die Adaptierung der kirchenslavischen Texte erst zu dieser Zeit stattgefunden hat. An Hand zahlreicher Beobachtungen, die bei der Besprechung der einzelnen Semata dargelegt werden sollen, läßt sich nämlich der Nachweis erbringen, daß die semeiographische Entwicklungsstufe, der die sematische Notation angehört, durchaus dem ersten oder zweiten Coislin-Stadium entspricht. Zwischen dem archaischen Notationsstand unserer slavischen Quellen und der Gegenwart des *Ključ* in ihnen besteht mithin eine Diskrepanz. Sie ließe sich mit der Annahme erklären, daß die *Ključ*-Zeichen in den ursprünglichen sematischen Neumierungen gefehlt haben und erst nachträglich — bei einer späteren Revision des slavischen Heimologion und Sticherarion — hinzugefügt wurden. Dabei mögen die ursprünglich alleinstehenden *Krjuki* (Petastai) durch den Zusatz des Kappa in *Ključ*-Zeichen umgewandelt worden sein (s. weiter unten).

Läßt sich das Kouphisma in den angeführten ältesten griechischen Quellen nicht nachweisen, so schließt dies keineswegs die recht wahrscheinliche Annahme aus, daß die Sänger bestimmte Stellen, die später mit eben dem speziellen Symbol gekennzeichnet wurden, auf hemiphonische Weise vortrugen. Die Gesangspraxis des hemiphonischen Effektes dürfte dessen Aufzeichnung vorangegangen sein.

POSITIONEN

Bezieht die paläobyzantinische Parakletike in der Regel am Kolonanfang Stellung, so das Kouphisma am Kolonende. Einige wenige Fälle in L₃ scheinen die Regel zu durchbrechen; aus dem Vergleich mit den korrespondierenden paläobyzantinischen Neumierungen ergibt sich jedoch, daß L₃, in diesen Fällen eigene Wege gehend, als einzige Quelle die „hemiphonische“ Vortragsweise des Kouphisma vorschreibt (Bsp. 90–91 und 96). Das weist offenbar darauf hin, daß der Codex für Sänger bestimmt

²² Auch in den kondakarischen Neumierungen kommt das Kouphisma nicht vor.

war, die eine „kunstvollere“ oder vielleicht auch „künstlichere“, auf jeden Fall an Manieren reichere Vortragspraxis pflegten, was wiederum auf die Hauptstadt des Kaiserreiches hindeutet.

In der Regel steht das Kouphisma über der vorletzten oder über den beiden letzten Silben eines Kolons. Selbst im ersten Falle erstreckt sich seine hemiphonische Wirkung auch auf die letzte Silbe.

PALÄOGRAPHISCHE UND SEMASIOLOGISCHE ANALYSE

Wir beginnen mit der Konstatierung, daß das Kouphisma in den einzelnen Notationssystemen verschiedene Formen zeigt. Zur Erklärung dieser Polymorphie vermerken wir, daß der Buchstabe Kappa, der der Petaste angehängt wird, ursprünglich die unziale Form aufwies, später jedoch verschiedene Deformierungen erfuhr. Diese Deformierungen bestimmen weitgehend die einzelnen Kouphisma-„Graphien“.

Die ursprüngliche Kouphisma-Graphie ist in der Schreibweise des Codex L₃ gewahrt. Hier ist der Buchstabe Kappa als solcher stets erkennbar. Seine beiden semeio-graphischen „Elemente“, Stamm und spitzer Winkel, berühren sich. Nur in wenigen Fällen notiert L₃ das Kouphisma so, daß es sich über die beiden letzten Silben eines Kolons erstreckt. In den meisten Fällen wird mit dem Kouphisma nur die vorletzte Silbe versehen. Die Ultima trägt dann einen Apostroph oder die Kombination von Apostroph und Chamele, ja, in etlichen Fällen bleibt sie unneumiert. Aus dem Vergleich der paläo- und mittelbyzantinischen Aufzeichnungen ergibt sich, daß der Intervallabstand zwischen den beiden Tönen der Kouphisma-Wendung eine fallende Sekunde, Terz, Quarte oder sogar Quinte sein kann; auch die Tonwiederholung läßt sich des öfteren verzeichnen (Bsp. 86–92). Niemals steht jedoch der letzte Ton der Wendung höher als der vorletzte. Dem widerstrebt das Wesen des Kouphisma, das neben allem anderen noch eine kadenzierende Funktion erfüllt.

Findet sich in L₃ das Kouphisma nur ausnahmsweise über den beiden letzten Silben eines Kolons ausgestreckt, so bildet diese Graphie in den Coislin-Aufzeichnungen die Regel. Dabei notieren etliche Handschriften, so vor allem Va, das Sema so, daß der spitze Winkel des Kappa sich vom Stamm erheblich entfernt. Das Kouphisma wird also gewissermaßen aufgespalten, um auf diese Weise offenbar die Neumierung beider Silben zu ermöglichen oder wenigstens anzudeuten. Bemerkenswert ist dabei, daß der spitze Winkel häufiger, doch keineswegs immer, einen Punkt erhält. Dieser ist nicht als Kentema zu deuten, sondern steht offensichtlich in Analogie zu dem tiefer in der Textreihe liegenden Punkt.

Daß die Chartres-Schreibweise des Kouphisma sich von der Coislin-Schreibweise grundsätzlich unterscheidet, läßt sich noch an den Chartres-Stichera des Codex Va besonders gut beobachten. Sofern das Kouphisma hier auftritt, weist es nämlich nicht wie sonst die Coislin-, sondern die typische Chartres-Gestalt auf (s. Va fol. 61/Z. 6, fol. 63v/Z. 9, fol. 71v/Z. 2).

Die graphische Form des slavischen Ključ stellt in gewisser Weise eine Synthese der Chartres- und der Coislin-Schreibweise dar. Der spitze Winkel des Kappa entfernt

sich zwar vom Stamm derart, daß das Zeichen, wie in der typischen Coislin-Schreibweise, „aufgespalten“ wird, die letzte Silbe des Kolons erhält jedoch, dem Chartres-Vorbild entsprechend, zusätzlich einen Apostroph. Recht beachtlich ist hier die Deformierung der ursprünglichen Gestalt: Der spitze Winkel des Kappa nimmt fast die Gestalt der Stopica an, andererseits ist der Stamm des Kappa so eng mit dem Krjuk verbunden, daß der ursprüngliche Status nicht mehr erkennbar ist. Letzteres gilt allerdings auch für die Coislin-Schreibweise.

In stark deformierter Gestalt begegnet schließlich das Kouphisma in mittelbyzantinischen Neumierungen. Hier steht es über den beiden letzten Silben; der spitze Winkel sieht dem Ison ähnlich, berührt aber den Stamm. Die letzte Silbe wird zusätzlich mit einem Intervallzeichen versehen. Das mittel- und spätbyzantinische Kouphisma besitzt bekanntlich, sofern es allein steht, den Intervallwert der aufsteigenden Sekunde. Erhalten hat es ihn deshalb, weil es häufiger durch stufenweise aufsteigende Bewegung erreicht wird. In etlichen Fällen bezeichnet es jedoch, gemessen an der vorangehenden Neume, auch die Tonwiederholung. In diesen Fällen wird in der mittelbyzantinischen Version sein Intervallwert durch die Eintragung eines Ison über dem Kouphisma annulliert (s. Bsp. 86, 95, ferner die Ausführungen über die Hypotaxis in Kap. VIII).

Hier ist noch festzustellen, daß durch das Hinzufügen des Kappa in erster Linie die Petaste zum Hemiphonon wird. Äußerst selten vereinigt sich die Buchstabenneume mit dem Kratema (Bsp. 91) oder mit der Oxeia bzw. der Kombination Apeso exo (Bsp. 87).

Nicht unerwähnt bleibe schließlich, daß das Kouphisma in Pa nur in Neumierungen entgegnet, die dem Notationsstadium Coislin V angehören (s. Bsp. 104). In den „entwickelteren“ Aufzeichnungen des Codex (Coislin VI) läßt sich das Zeichen nicht registrieren. An Stelle des Kouphisma stehen hier meist die Oxeia oder die Petaste und der Apostroph (Bsp. 88, 94, 217, Taf. VII/Z. 4, Taf. XXIV/Z. 3 und 10).

KAPPA ALS KOUPHISMA- SIGEL IN PATMOS 55

Zehnmals begegnet in den Neumierungen dieses Heirmologions über der Petaste ein unziales Kappa, derart gezeichnet, daß der spitze Winkel den Stamm nicht berührt. Auf den ersten Blick hin läuft man Gefahr, den Buchstaben mit dem im Codex häufiger auftretenden Symbol IC, der Abbraviatur für ICON, zu verwechseln (s. S. 170); beim genaueren Hinsehen zeigen sich jedoch deutliche Unterschiede: Das Kappa entbehrt den Abbraviaturstrich, außerdem hat es einen spitzen Winkel, während das Sigma des Ison-Symbols C-ähnlich ist.

In den paläobyzantinischen Neumenschriften wird das Kappa als Symbol sowohl für das Kouphisma als auch für das Kratema eingesetzt (S. 186). Die Frage, in welcher Bedeutung der Buchstabe in P verwendet wird, läßt sich eindeutig zugunsten des Kouphisma beantworten. Der Buchstabe steht nämlich stets über der Petaste, und zwar häufig über der vorletzten Silbe eines Kolons. Darüber hinaus weisen mittelbyzantinische Aufzeichnungen in zwei Fällen an den korrespondierenden Stellen das

Kouphisma-Zeichen auf (vgl. P fol. 16/Z. 14 mit G fol. 47/7, P fol. 137/7 mit H fol. 97v/4). Für drei Fälle (P fol. 19v/10, 26/8, 27/12) fehlen vergleichbare mittelbyzantinische Versionen. In weiteren fünf Fällen (P fol. 34/12, 35v/1, 146/6, 147/11, 149v/8) dient das Kappa zweifellos gleichfalls zur Bezeichnung des Kouphisma, obwohl weder H noch G das Zeichen notieren.

Eigens erwähnt zu werden, verdienen die Fälle auf fol. 7/Z. 14 und 127/1. Dort steht über der Petaste die Abkürzung $\kappa\epsilon$, hier die Abbréviatur $\kappa\phi$. Im ersten Fall notiert G fol. 313v/2 an der Parallelstelle das Kouphisma. Es ist wahrscheinlich, daß die Abbréviaturen für *Kremaste* stehen, ein der Petaste ähnliches ekphonetisches Zeichen.

5. Die Austauschbarkeit der Hemitona

Aus dem Studium der Traktate geht, wie bereits ausgeführt, hervor, daß zwischen dem Klasma mikron, der Parakletike und dem Kouphisma hinsichtlich ihrer rhythmischen Funktion und ihrer Vortragsweise bestimmte gemeinsame Merkmale bestehen, welche die Zusammenfassung der drei Zeichen in eine eigene Klasse als ebenso gerechtfertigt wie notwendig erscheinen lassen. Weitere zwingende Beweise für die enge Verwandtschaft der Neumen ergeben sich aus dem komparativen Studium der Neumierungen. Als besonders lehrreich erweisen sich in dieser Hinsicht jene Fälle, in denen die Handschriften Zeichen „auswechseln“.

So wird in den Beispielen (93–94) das Klasma der Chartres-Version durch das Coislin-Kouphisma bzw. den Ključ substituiert. In (95) dann notieren L₃ und V₁ über der Kombination von Oxeia und Dyo Kentemata, die hier die Töne *ef* angibt, das Klasma mikron, V₄ hingegen die Parakletike. In (97) schließlich steht in der mittelbyzantinischen Version des Codex D die Parakletike (über der Kombination von Oxeia und Dyo Kentemata) auch dort, wo die Coislin-, die sematischen und die beiden anderen mittelbyzantinischen Versionen das Kouphisma aufweisen.

VIII

DIE BUCHSTABENNEUMEN

1. Alter und Funktion

Vor allem wenn man sich die Verhältnisse der mittel- und spätbyzantinischen Notation vor Augen hält, mag die Unterscheidung einer eigenen Familie byzantinischer Buchstabenneumen berechtigtes Befremden auslösen. Denn es läßt sich zunächst darüber nicht hinwegblicken, daß in den Lehrschriften, selbst in jenen, welche die hagiopolitanische Klassifizierung überliefern, keine Rede von Buchstabenneumen ist. Es bleibt sodann zu bedenken, daß von den allenfalls vier mittel- und spätbyzantinischen Zeichen, nämlich Psele, Chamele, Kouphisma und Gorgon, die sich, paläographisch betrachtet, als „Buchstabenneumen“ ansprechen ließen, die beiden erstgenannten sowohl in der hagiopolitanischen wie in der spätbyzantinischen Klassifizierung als Pneumata gelten, während das Kouphisma von jener den Hemitona, von dieser den Intervallzeichen zugerechnet wird. Wesentlich ist noch, daß diese drei „Buchstabenneumen“ im mittelbyzantinischen System niemals allein auftreten, sondern stets in Kombinationen mit Intervallzeichen, oder, was für das Kouphisma gilt, in Vereinigung mit der Petaste, weshalb sie, genau genommen, nicht als reine Buchstabenneumen, sondern vielmehr als „Mischformen“ zu bezeichnen wären.

Vom Blickwinkel der paläobyzantinischen Notationssysteme aus betrachtet, erscheint die Unterscheidung einer eigenen Familie von Buchstabenneumen indessen ebenso gerechtfertigt wie notwendig. Die Buchstabenneumen fungieren nämlich hier als mehr oder minder selbständige Zusatzzeichen, die bestimmte, einander ähnliche Aufgaben erfüllen und in ihrem Zusammenhang die Wirksamkeit eines wohl durchdachten zugrunde liegenden Systems erkennen lassen. Zu dieser Erkenntnis führt freilich weniger das Studium der Coislin-Notation als vielmehr die Untersuchung der Chartres-Notation. Während nämlich zum Zeichenbestand der Coislin-Notation nur wenige Buchstabenneumen gehören, und zwar die gleichen wie in der mittelbyzantinischen Notation, verfügt die Chartres-Notation über eine ansehnliche Reihe solcher Buchstabenzeichen, von denen die meisten bisher gar nicht oder kaum beachtet wurden. Ihre Bedeutung kann indessen nicht hoch genug eingeschätzt werden. Denn einmal lassen sich mit ihrer Hilfe die frühesten Stufen der notationshistorischen Entwicklung rekonstruieren, zum anderen eröffnen die Zeichen Perspektiven, die eine völlig neue Betrachtungsweise der mit den lateinischen *litterae significativae* zusammenhängenden Probleme ermöglichen.

Die Buchstabenneumen gehören zweifellos zum Grundstock der byzantinischen Tonzeichen nicht. Zwar kommen sie bereits in den ältesten erhaltenen Chartres-Quellen vor, und einige von ihnen werden auch in der Neumenliste des Codex Ls

verzeichnet. Sie fehlen indessen in bestimmten archaischen Aufzeichnungen, die das älteste greifbare Notationsstadium überhaupt repräsentieren. Es handelt sich um einige Theotokia des Codex L3 und um etliche Stichera in den kalabrischen Menäen (s. Tabelle IX unter a und b). Aus dem Vergleich dieser ältesten Neumierungen mit späteren Aufzeichnungen lassen sich mit Sicherheit Rückschlüsse ziehen, die eindeutig auf die spätere Einführung des Buchstabenneumensystems hinweisen.

Doch von dem Zeugnis dieser archaischen Notierungen abgesehen: Die Art, in der die Neumenbuchstaben vor allem in den Chartres-Handschriften eingesetzt werden, läßt, wie noch im einzelnen auszuführen sein wird, gar keine Zweifel darüber zu, daß das System der Buchstabenneumen erfunden und eingeführt wurde, um die offenbar recht früh erkannten Unvollkommenheiten der ältesten Notation nach Möglichkeit zu beseitigen. In der diastematischen Unschärfe der angewandten Intervallzeichen bestand anscheinend ein akutes Problem, nach dessen Lösung die Erfordernisse der Gesangspraxis drängten und in dem die Ursache für die zumindest zwei Jahrhunderte andauernden intensiven Bemühungen um „Verbesserung“ der Notation gelegen hat. Die Buchstabenneumen der Chartres-Notation stellen einen sehr frühen Versuch dar, durch die Einführung dieser Zusatzzeichen zwei- oder gar mehrdeutige Intervallverhältnisse zu präzisieren und darüber hinaus einige rhythmische Feinheiten zu fixieren. Dementsprechend sind zwei Gruppen von Buchstabenneumen zu unterscheiden.

Als Symbole der Buchstabenneumen dienen Abkürzungen bestimmter Adjektiva, das heißt in der Regel der erste oder die beiden ersten Buchstaben des betreffenden Wortes. Die Neumentabelle des Codex L3 verzeichnet nur fünf Buchstaben, nämlich Oligon, Gorgon, Psilon (sic), Chamillon (sic) und Bathy. Drei weitere Zeichen, nämlich Elaphron, Meson und Kratema werden nicht angeführt, doch kehren sie in der Neumation des Codex häufiger wieder.

2. Die „Grammata“ in Patmos 55 und Esphigmenu 54

Neben dem Bestand an „großen Zeichen“ und der Gestalt des Ison läßt sich die Anzahl der gebräuchlichen Buchstabenneumen als drittes Kriterium für die Unterscheidung der Chartres-Notation von der Coislin-Notation ansprechen. Während sich in Chartres-Quellen bis zu neun Buchstabenneumen nachweisen lassen, treten in den mittleren und jüngeren Coislin-Handschriften nur drei solche Zeichen auf, und zwar — in der Terminologie des Hagiopolites — die drei Pneumata Elaphron, Psele und Chamele. Bezieht man den Codex Saba 83 und das Fragment Leningrad 557, zwei der ältesten Coislin-Heirmologien, in die Untersuchung ein, so ändert sich das Bild nur geringfügig. Sehr arm an Buchstabenneumen sind die (nicht modernisierten) Aufzeichnungen des Codex S: Hier läßt sich lediglich die Chamele registrieren. Lg alsdann weist die Chamele und die Psele auf.

Ein anderes Bild zeigt sich bei der Betrachtung der Codices Esphigmenu 54 und Patmos 55. In E kommen nicht nur die Chamele und die Psele vor, sondern auch die Abbraviatur für Elaphron, das Elaphron-Zeichen selbst, das Oligon-Episeimon und — einmal — der Buchstabe Kappa. Enorm ist aber der Buchstabenneumenbestand in P. Hier kehren nicht weniger als zwölf Neumenbuchstaben bzw. notationstechnische Termini wieder, von denen drei selbst im Chartres-Bereich nicht nachweisbar sind. Dieser Sachverhalt scheint zunächst die Gültigkeit des erwähnten dritten Unterscheidungskriteriums der Notationen in Frage zu stellen. Eine genauere Untersuchung führt jedoch zu dem Ergebnis, daß sich die ursprüngliche Neumation der Codices E und P von der Notation der übrigen ältesten Coislin-Heirmologien nicht grundsätzlich unterscheidet.

Fassen wir zunächst die Aufzeichnungen des Patmiacus ins Auge, so läßt sich kaum übersehen, daß die fraglichen Neumenbuchstaben großenteils zu einem späteren Zeitpunkt eingetragen wurden, und zwar höchstwahrscheinlich von einem Schreiber oder Sänger, der in der Chartres-Notation geübt war. Diese Auffassung stützt sich auf die folgenden Beobachtungen:

1. Die meisten Neumenbuchstaben und alle Termini sind in P mit anderer, blässer Tinte aufgezeichnet.

2. Sie kommen nicht gleichmäßig in den Neumierungen aller Akolouthiai vor, sondern nur in einigen. Sieht man von der Psele und der Chamele ab, so finden sich die übrigen Buchstabenneumen fast ausschließlich in den Neumierungen folgender Blätter: fol. 1–4, 7, 16–17, 21v, 23–30, 32, 34v/35, 41v–42v, 50–51v, 58–59, 74, 94–99v, 102r/v, 108, 113, 115r/v, 117, 119r/v, 122v, 127, 135, 137, 138, 145v bis 149v, 159v, 171r/v. Danach sind die Neumierungen bis zum Schluß der Handschrift fol. 198v von solchen Zeichen frei. (Eine Ausnahme findet sich auf fol. 181/Z. 8.)

3. Einige unneumierte Silben sind in P nachträglich mit dem geraden Ison versehen, desgleichen sind mit demselben Zeichen etliche Apostrophoi überschrieben und auf diese Weise als repetentes gekennzeichnet (s. fol. 4/Z. 6, 29v/10, 42/3, 97/11, 101/4, 102/3).

4. Die Neumation des Patmiacus ist, von den in der Diskussion stehenden Neumenbuchstaben abgesehen, der Notierung des Leningrader Fragments sehr ähnlich. Im Gegensatz zu E und S setzen beide Quellen den Stavros als Schlußneume zahlreicher bzw. aller Heirmen ein und weisen außerdem die Kombination von Apostroph und Dyo Kentemata auf. Darüber hinaus finden sich in beiden — gleichfalls im Gegensatz zu E und S — an mehreren Aufzeichnungen stichwortähnliche Incipits bestimmter Heirmen, die auf ein Auswahlverfahren in der Zusammensetzung der Kanones, das heißt, auf eine variable Odenordnung hindeuten. Ist die Verwandtschaft der beiden Quellen also besonders eng, so darf der bescheidenere Buchstabenneumenbestand in Lg um so mehr als Argument für die dargelegte Auffassung gewertet werden.

Auch in Esphigmenu 54 sind die Abbraviaturen für Elaphron und die Oligon-Episeime vermutlich zu einem späteren Zeitpunkt eingetragen worden. Die ersten drei der soeben bezüglich des Patmiacus vorgetragenen Beobachtungen gelten nämlich

mutatis mutandis auch für E: Die fraglichen Zeichen scheinen (nach dem Mikrofilm zu urteilen) mit blasserer Tinte aufgezeichnet zu sein; sie begegnen gleichfalls in den Neumierungen bestimmter Akolouthiai; darüber hinaus sind einige unneumierte Silben oder Coislin-Zeichen mit dem geraden Ison versehen (s. fol. 15v/13, 16/1).

Zu dem Buchstabenneumenbestand in P ist anzumerken, daß er, wie angedeutet, etwas reicher ist als das Neumenbuchstabenarsenal der in dieser Hinsicht reichhaltigsten Chartres-Handschriften Lavra Γ. 67 und Sinai 1219. Nur in P treten nämlich, soweit wir sehen, die Abbréviation Ison und die Termini Eso und Exo auf, die eine gesonderte Betrachtung erfordern. Die übrigen Buchstabenneumen des Codex können hingegen im Zusammenhang mit den gleichen Zeichen in Chartres-Quellen besprochen werden. Es handelt sich um die Zeichen und Termini Kouphisma, Oligon, Elaphron, Psele, Chamele, Bathy, Meson, um den Tonbuchstaben Delta und das Parechon.

3. Die Tonhöhengsigel

ISON $\bar{\text{IC}}$ ICON HCI (sic) ICA $\bar{\text{T}}$ ICA ICIEPO

Die vorstehenden Abkürzungen und Ausdrücke begegnen, wie angedeutet, ausschließlich in Patmos 55 und bezeichnen die Tonwiederholung, wie aus dem Vergleich mit korrespondierenden paläo- und mittelbyzantinischen Neumierungen hervorgeht. In den meisten Fällen finden sich die Symbole über unneumierte Silben (fol. 21v/3, 102v/16, 147v/14), über oder zwischen einzelnen Apostrophoi, die als repetentes präzisiert werden (fol. 16/10, 16v/3, 25/17, 32/16, 138/11, 181/8, s. Bsp. 428) oder über später eingetragenen geraden Ison-Zeichen (fol. 4/6, 97/11, s. Bsp. 427). Nur selten begegnen die Symbole über anderen Neumen. Einmal steht die Abbréviation IC neben der Parakletike (fol. 25v/13), zweimal erscheint der sonst nicht nachweisbare Terminus Isiero (geschrieben HClEPΩ bzw. ICIEPO) neben der Oxeia (fol. 115v/6, 138/5).

Besonders im Hinblick auf das *equaliter*, eine der häufigsten *litterae significativae* der lateinischen Choralnotation, ist den Ison-Symbolen des Patmiacus eine eminente Bedeutung beizumessen.

ESO und EXO ECω Eξω

Auch diese beiden notationstechnischen Termini begegnen, soweit wir sehen, fast nur in Patmos 55. Für die Klärung ihrer Bedeutung erscheint es wichtig, zunächst auf die ekphonetische Kombination von Apostroph und Oxeia hinzuweisen, die den Namen *Apeso exo* trägt. Mit dem Terminus *Apeso exo* wird in der Neumenliste des Codex L3 und im Pariser Traktat die Konjunktur von Dyo Apostrophoi und Oxeia angeführt, die eine zweitönige Figur, und zwar einen steigenden Sekund-, Terz-,

Quart- oder Quintschritt bezeichnet. Dabei ist zu beachten, daß der erste Ton der Figur meist tiefer liegt als der vorangehende Ton. Wörtlich übersetzt, bedeutet *Apeso* exo soviel wie „von innen nach außen“, womit der Duktus der Figur treffend charakterisiert ist. Für das Verständnis der musikalischen Denkweise im Mittelalter ist diese Bezeichnung insofern aufschlußreich, als sie tonräumliche Vorstellungen mit der Unterscheidung zweier Regionen, nämlich der „inneren“ (tieferen) und „äußeren“ (höheren) Töne, verrät.

Aus der vergleichenden Untersuchung aller Fälle ergibt sich, daß die Termini *Eso* und *Exo* in *P* diesen tonräumlichen Vorstellungen entspringen und der Bezeichnung der melodischen Linie nach unten („innen“) und oben („außen“) dienen.

Eso findet sich in der Regel neben oder über absteigenden Zeichen und Zeichenkombinationen, und zwar über dem Apostroph (fol. 2v/13, 50v/11, 74/9, 119v/5), über oder neben den *Dyo Apostrophoi* (fol. 16v/12, 26v/7, 29v/4, 30/5, 35/10, 59/5, 59/14, 94/10, 113/7, 119v/12), über der *Bareia* (fol. 25v/5, 51/11, 97v/17), über dem alleinstehenden *Klasma descendens* (fol. 2v/10, 26/17), neben dem *Xeron Klasma* (fol. 1/3, 4/13, 7/14, 24/7, 59/11, 94v/3, 95v/1, 145v/7), neben dem *Piasma I* (fol. 34v/13, 41v/12, 137v/11, s. Bsp. 430), über unneumierten Silben (fol. 26/9, 50/6, 50/13, 95v/7, 147v/5).

Einmal steht das *Eso* über dem *Anastama* (fol. 17/8), einmal neben dem *Apoderma* (fol. 28v/12), einmal über der *Petaste* (fol. 42/8), einmal zwischen *Xeron Klasma* und *Diple* (fol. 99/7), zweimal zwischen dem Apostroph und der *Oxeia* (fol. 119/3, 138/5).

Exo steht dann meist zwischen *Bareia* und *Diple* (fol. 23v/8, 25v/3), über der *Oxeia* (fol. 2v/4, 26/16, 59/13, 171v/13), neben der *Diple* (fol. 25v/5), dem *Kratema* (fol. 25v/10), der Kombination *Dyo* (fol. 42v/6), über dem Apostroph (fol. 3/14, 50v/10, 99v/4), schließlich über unneumierten Silben (fol. 23/17, 42v/7, 58/10, s. Bsp. 432).

Anzumerken ist noch, daß der Terminus *Exo* einmal auch in *Och pag.* 643/7 begegnet, und zwar über der Kombination von *Oxeia* und *Kentema*, die hier eine Terz aufwärts anzeigt (s. in Taf. XIX/Z. 14 über -*rnq* die Neumen in Sinai 1242).

OLIGON-EPISEM ◊

Mit dem *Oligon*-Zeichen der *Coislin*- und der mittelbyzantinischen Notation darf das *Oligon-Epistem* nicht verwechselt werden. Es ist als besonderes Zusatzzeichen der *Chartres*-Notation anzusprechen, das mehreren Intervallzeichen angefügt werden kann. Am häufigsten begegnet es über der *Chartres-Oxeia*, die durch das *Episem* zum *Chartres-Oligon* verwandelt wird. Diese Kombination ist bereits besprochen worden. Hier sollen die übrigen Kombinationen ins Auge gefaßt werden. Aus der Sichtung des Materials ergibt sich, daß sich die Fälle mühelos in zwei Gruppen scheiden lassen, je nachdem nämlich, ob der Apostroph bzw. verwandte Zeichen oder die *Petaste* bzw. ihr verwandte Neumen das *Episem* erhalten.

EPISEMATISCHER APOSTROPH

Vom Standpunkt der Coislin- und der mittelbyzantinischen Notation aus betrachtet, mag diese Kombination zunächst als *Contradictio in adjecto* erscheinen, denn das *Oligon* indiziert ja die aufsteigende Sekunde, während der Apostroph in den paläo-byzantinischen Neumenschriften in der Regel *descendens* ist. Vergleicht man jedoch die betreffenden Chartres-Neumierungen mit korrespondierenden Coislin- und mittelbyzantinischen Versionen, so klärt sich bald der scheinbare Widerspruch auf, denn es zeigt sich, daß die diastematischen Quellen an Stelle des episematischen Apostrophs, in den meisten Fällen wenigstens, den bloßen Apostroph schreiben, aber nicht etwa eine Kombination des Apostrophs mit dem Elaphron oder mit der Chamele. Der episematische Apostroph zeigt also in der Regel eine Sekunde abwärts an, jedoch nicht eine Terz, eine Quarte oder Quinte (s. Bsp. 104, 165, 189, 357).

Daraus läßt sich folgern, daß das Episem gesetzt wird, um die diastematische Bedeutung des sonst mehrdeutigen Chartres-Apostrophs zu präzisieren, und so gesehen, weitet sich auch der Sinn des Terminus *Oligon* aus, der so viel wie „ein wenig“ bedeutet. Ursprünglich dürfte nämlich der Begriff als Bezeichnung für eine „geringe“ melodische Bewegung gedient haben; er insinuiert den Übertritt von einem Ton zu einem anderen, und zwar die Bewegung um „ein Geringes“, wobei anscheinend offenbleibt, ob sie aufwärts oder abwärts führt. Diese Deutung des Terminus *Oligon* erfährt durch die Untersuchung der episematischen Petaste eine zusätzliche Bestätigung. Es mag als sicher angenommen werden, daß erst nach der Verdrängung der Chartres- durch die Coislin-Notation der Terminus *Oligon* in seiner Bedeutung verengt und ausschließlich als Bezeichnung für die bekannte aufsteigende Neume verwendet wurde.

Festzuhalten ist noch, daß der episematische Apostroph in L, L₁ und L₂ recht selten in Erscheinung tritt. Häufiger begegnet er in L₃. Vor allem im Codex Sinaiticus graecus 1219 findet er sich aber dann so häufig, daß geradezu von einer Überwucherung des Neumenbildes durch das Episem gesprochen werden kann. An dem gleichsam stufenweise zunehmenden Gebrauch des Episems läßt sich das fortwährende Streben nach größerer Präzisierung der diastematischen Verhältnisse erkennen. Unnötig hervorzuheben, daß sich der Häufigkeitsgrad, den das Episem jeweils erreicht, als zuverlässiges Kriterium für die Aufstellung einer chronologischen Ordnung der Chartres-Quellen auswerten läßt.

Mit dem *Oligon-Episem* werden außer dem Apostroph gelegentlich noch weitere Neumen ausgestattet, welche die absteigende Bewegung bezeichnen. Es handelt sich um die *Dyo Apostrophoi*, das *Rhapisma* (s. Bsp. 199, 203) wie auch um die Kombination *Dyo Apostrophoi-Klasma* und die Kombination *Apostroph-Chamele*. Auch in diesen Positionen deutet das *Oligon-Episem* darauf hin, daß die Bewegung um einen Ton bzw. stufenweise absteigt. In einigen wenigen Fällen (s. beispielsweise L fol. 166v/Z. 17 und fol. 166v/Z. 4) steht das *Oligon-Episem* merkwürdigerweise über einem Apostroph, der *ascendens* zu sein scheint.

EPISEMATISCHE PETASTE ALS FRÜHESTE ERSCHEINUNGSFORM DER HYPOTAXIS



(Chartres-Notation)

Während der episematische Apostroph in den ältesten Chartres-Quellen L, L₁ und L₂, wie eben dargelegt, recht selten anzutreffen ist, tritt die mit dem Oligon-Epistem ausgestattete Petaste bereits in diesen Handschriften häufiger auf. Fragt man nach der Bedeutung der episematischen Petaste, so drängt sich zunächst der parallele Fall der episematischen Oxeia, das heißt des Chartres-Oligon, auf. Man ist versucht, dem Analogieschluß stattzugeben und somit anzunehmen, daß ähnlich der Oxeia auch die Chartres-Petaste durch das Anfügen des Episems ihrer dynamischen Kraft beraubt und zu einem „geschwächten“ Zeichen für die aufsteigende Sekunde wird. Einige wenige Fälle scheinen diese Vermutung zu bestätigen. Diese Fälle sind jedoch als Ausnahme zu betrachten.

In der Regel wird die Petaste durch das Oligon-Epistem zum Tonwiederholungszeichen verwandelt. Geradezu mehrere Hunderte an Beispielen ließen sich dafür heranziehen (98–102, 108, 182, 218, 363). Man achte darauf, daß in all diesen Fällen entweder die Coislin- oder die mittelbyzantinische Version, ja mitunter eine andere Chartres-Handschrift an Stelle der episematischen Petaste das Ison-Zeichen oder eine Kombination mit dem Ison-Zeichen aufweisen. Zu dem Beispiel (102) wäre zu bemerken, daß in L₁ das Oligon-Epistem nicht entbehrlich ist, obwohl die Petaste über der Anfangsilbe steht. Hier wird nämlich der Schlußton *a* der vorangehenden Martyrie (s. Kap. XI) repetiert, die zwar in L₁ nicht ausgeschrieben ist, aber dennoch für den Sänger imaginär gegeben war. Die Neumierung des Codex L₂ ist dann in (67) deshalb interessant, weil hier die „dotierte“ Petaste über -σε- offensichtlich an Stelle des Apostrophs steht.

An der mit dem Oligon-Epistem dotierten Chartres-Petaste läßt sich das früheste Stadium einer Erscheinung beobachten, die von der modernen Wissenschaft allgemein mit dem Terminus *Hypotaxis* („Unterordnung“) bezeichnet wird. Damit ist eine Erscheinung der mittel- und spätbyzantinischen Notation gemeint, die vorliegt, wenn das Ison oder eines der absteigenden Zeichen über einem aufsteigenden stehend auftritt. In beiden Fällen — so heißt es in den spätbyzantinischen Traktaten — werden die aufsteigenden Tonzeichen von dem darüber liegenden Ison oder absteigenden Zeichen „beherrscht“, anders ausgedrückt, sie „ordnen“ sich unter diese „unter“: Πρόσγεγ ὅν ὅτι πᾶσαι αἱ ἀνωῦσαι φωναὶ ὑποτάσσονται ὑπὸ τῶν κατιουσῶν καὶ κυριάζονται ὑπὸ τοῦ ἰσον οὕτως.

Nimmt die Papadike von Messina¹ so knapp auf das Phänomen Bezug und sind auch die Erläuterungen in den übrigen Traktaten² nicht ausführlicher gehalten, so geht doch aus den sich daran anschließenden Beispielen eindeutig hervor, daß die aufsteigenden Zeichen, die Dyo Kentemata ausgenommen, ihren Intervallwert verlieren, wenn über ihnen das Ison oder ein absteigendes Zeichen, nämlich der Apostroph, das

¹ Fleischer, a. a. O., 19 f.² S. Tardo, *Melurgia*, 154.

Elaphron, die Hyporrhoe, die Kombination ϣ oder die Chamele steht. Das „beherrschende“ Zeichen erweist sich demnach als derart mächtig, daß der Intervallwert des „beherrschten“ annulliert wird. Einzig und allein zählt der diastematische Wert des beherrschenden Zeichens.

Auf den ersten Blick hin betrachtet, mag das Phänomen der Hypotaxis den Eindruck hervorrufen, als stünde die Komplikation der Anordnung in keinem Verhältnis zu der beabsichtigten Wirkung. Denn, wenn der Intervallwert der aufsteigenden Zeichen annulliert wird — so könnte man argumentieren —, wäre es einfacher, lediglich das Ison oder das betreffende absteigende Zeichen zu notieren.

Der Sinn der Hypotaxis tut sich indessen erst beim Studium der paläobyzantinischen Notationssysteme auf. Recht häufig kommt nämlich der Fall vor, daß eine betonte oder eine zu betonende Silbe, die regulär eine „akzentuierende Neume“ erhalten muß und sie auch erhält, aus melodischen Gründen einem Ton zugewiesen wird, der, gemessen an dem vorangehenden, nicht höher ist, sondern nur gleich hoch. Für diesen Fall wurde in der ältesten Notation eine spezielle Regelung nicht getroffen. Man schrieb eine Oxeia oder eine Petaste nieder, selbst wenn der Ton zu wiederholen war. Dafür lassen sich etliche Beispiele noch aus jüngerer Zeit anführen. Die Notwendigkeit der Unterscheidung zwischen Oxeia bzw. Petaste als aufsteigendes Intervallzeichen oder als Tonwiederholungszeichen hat indessen anscheinend verhältnismäßig früh dazu geführt, die tonrepetierende Petaste mit dem Oligon-Epistem zu versehen. Durch das Epistem büßt die Chartres-Petaste ihre Eigenschaft als aufsteigendes Zeichen ein, behält aber ihre dynamische Wirkung bei. So wird in den Beispielen (98–102) und (108) ersichtlich, daß die so „dotierte“ Petaste akzentuierten oder aus melodischen Gründen zu betonenden Silben zugeordnet ist.

Zur restlosen Klärung des Sachverhalts bleibt zu vermerken, daß nicht alle Petastai, sofern sie als Tonwiederholungszeichen dienten, mit dem Epistem ausgezeichnet wurden, sondern nur einige. Man ist offenbar in dieser Hinsicht nicht systematisch vorgegangen. In diesen Zusammenhang gehört ferner die Konstatierung, daß die Oxeia repetens keine ähnliche Ausstattung erfuhr; sie blieb weiterhin mehrdeutig. Erst zu einem späteren Zeitpunkt, zusammen mit oder nach der Einführung des geraden Ison, erhielt sie offenbar das Oligon-Epistem, wodurch sie aber nicht zum Tonwiederholungszeichen, sondern zum dynamisch geschwächten Zeichen der aufsteigenden Sekunde verwandelt wurde. Festzuhalten ist jedenfalls, daß in L zwar die Petaste und der Apostroph mit dem Oligon-Epistem überschrieben werden, aber niemals die Oxeia.

Hinzugefügt sei, daß das Oligon-Epistem bisweilen auch über dem Kratema steht, ferner daß die episematische Petaste gelegentlich auch in Coislin-Quellen begegnet, so beispielsweise in Espigmenu 54.

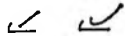
DAS OLIGON-EPISEM IN PATMOS 55 UND ESPHIGMENU 54 ϖ ϗ Ϙ ϙ

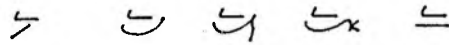
Während in E das Zeichen die aus den Chartres-Handschriften bekannte Gestalt aufweist, begegnet es in P nur in den vorstehenden vier singulären Formen, die sich

voneinander durch die Gestalt des Bogens (Lambda?) über dem Omikron unterscheiden. Auch ist zu beachten, daß das Zeichen in P in einer besonderen Art verwendet wird. In den meisten Fällen steht es nämlich über einzelnen Silben allein (fol. 7v/8, 29v/13, 119v/10, 171/12, Bsp. 433), gewissermaßen als Grundneume, nicht als Episem. Einmal findet sich das Symbol neben dem Klasma (fol. 1/6), einmal zwischen der Bareia und dem Apoderma (fol. 25v/17), einmal neben der Oxeia (fol. 31/6), einmal zwischen Petaste und Apostroph (fol. 34v/15), einmal zwischen Oxeia und Xeron Klasma (fol. 96/17), einmal neben der Kombination von Kappa und Petaste (fol. 146/6).

Als eigenständiges Zeichen tritt die Oligon-Abbreviatur häufiger auch in E auf (z. B. fol. 10v/13, 16/9, 16/14, 17v/15, 19/21, 20/3, 20v/20, 21/4, 33/8, 41/1, s. Taf. XXII/Z. 1 und Bsp. 434). In diesen Fällen bezeichnet sie meist eine Sekunde aufwärts (auf fol. 15v/13 eine Quarte aufwärts). Daneben erscheint jedoch das Zeichen hier auch als Episem, und zwar über dem Apostroph (z. B. fol. 2v/19, 5v/9, 10v/13, 12/8, 12/12, 14v/14, 16/15, 16/16, 17v/5, 20/3, 33/10, s. Taf. XXII/Z. 1), der Oxeia (z. B. fol. 6/14, 16/17, 17v/3, 17v/13, 29v/12, 36v/2), der Petaste (z. B. fol. 5/9, 9v/13, 15/2, 16/1, 17/17, 29v/16, 36v/2, 37v/1, 46/16, 51v/11, s. Bsp. 277), dem Kratema (z. B. fol. 23/16, 36/3), der Bareia (z. B. fol. 23/19) oder dem Xeron Klasma (fol. 3/20).

DAS ZWEITE UND DRITTE HYPOTAXIS-STADIUM

Coislin-Notation: 

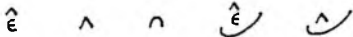
Mittelbyzantinische Notation: 

Die vorstehenden Untersuchungen haben zu dem Ergebnis geführt, daß der Einsatz der episematischen Petaste als Tonwiederholungszeichen die älteste Hypotaxis der byzantinischen Notation charakterisiert. Dieses älteste Hypotaxis-Stadium läßt sich nur innerhalb des Chartres-Bereiches nachweisen und liegt offenkundig vor der Einführung des geraden Ison, wie allein schon die Gegenwart der episematischen Petaste im Codex Lavra B. 32 beweist. Man verwendete die episematische Petaste als Tonwiederholungszeichen, weil man noch über kein eigenes Ison-Zeichen verfügte. Nach der Einführung des geraden Ison blieb die episematische Petaste weiterhin in Gebrauch. Das bezeugen unsere ältesten Chartres-Sticherarien L₁, L₂ und L₃, die beide Zeichen aufweisen.

Eine andere Hypotaxis-Form läßt sich in den „mittleren“ und jüngeren Coislin-Quellen (Coislin IV–VI) beobachten. Als Hypotaxis-Zeichen dient hier das hakenförmige Ison, das in der Regel unter die Oxeia oder die Petaste geschrieben wird, wodurch letztere Intervallneumen zu Tonwiederholungszeichen verwandelt werden. Diese Kombinationen kennzeichnen das zweite Stadium der Hypotaxis-Praxis. Sie sind in den ältesten Coislin-Aufzeichnungen (Coislin I–III) unbekannt und gehören zweifellos einer jüngeren semeiographischen Entwicklungsstufe an als die Hypotaxis-Form der Chartres-Notation.

Mit der Ausbildung der mittelbyzantinischen Notation wird schließlich das dritte und letzte Hypotaxis-Stadium erreicht. Jetzt wird das „beherrschende“ Ison nicht mehr unter die Oxeia oder Petaste geschrieben, sondern darüber. Außerdem werden jetzt auch weitere Zeichen in die Hypotaxis-Praxis einbezogen. Das gilt zunächst für das Kouphisma (Kap. VII) und das Pelaston (s. Kap. IX), zwei Semata, die von der Petaste abgeleitet sind und nunmehr eine präzise diastematische Bedeutung, nämlich die der aufsteigenden Sekunde, erhalten. Da beiden Neumen im mittelbyzantinischen System eine besondere dynamische Wirkung eigen ist, erscheint ihre Einbeziehung in die Hypotaxis-Praxis gerechtfertigt. Demgegenüber will es nicht recht einleuchten, warum die Hypotaxis-Regeln auch auf das Oligon ausgedehnt werden mußten. Denn das Oligon verfügt über keine eigene dynamische Ausdrucksqualität, die es dem beherrschenden Ison oder dem Apostroph hätte verleihen können. Vor allem Systematisierungsgründe sind es offenbar gewesen, die seine Behandlungsweise im Rahmen der Hypotaxis-Praxis erforderlich machten.

Daß die Unterscheidung der drei Hypotaxis-Stadien (in Bsp. 98 lassen sie sich alle drei beobachten) auch für die Datierung der Quellen nicht ohne Bedeutung bleibt, bedarf nach den bisherigen Ausführungen keiner näheren Begründung mehr. So betrachtet erhält die Besonderheit des Codex H zum Beispiel, für die Hypotaxis sowohl die zweite als auch die dritte Schreibweise in Erscheinung treten zu lassen, somit also zwischen dem zweiten und dritten Hypotaxis-Stadium zu schwanken (vgl. Bsp. 99 mit 101), einen bestimmten Sinn. Selbst wenn andere Datierungskriterien fehlten, wäre die Schlußfolgerung legitim, daß der Codex während des Übergangsstadiums von der Coislin- zur mittelbyzantinischen Notation entstanden sei (s. S. 326).

ELAPHRON 

Dieses Zeichen den Buchstabenneumen zuzurechnen, ist keineswegs selbstverständlich. Denn seine graphische Gestalt, ein runder Bogen, weist nicht die geringste Ähnlichkeit mit einem Buchstaben auf, und es will paläographisch gar nicht einleuchten, auf welche Weise denn diese Form sich von der eines Buchstabens hätte entwickeln können. Erst die Untersuchung der Neumation unserer Chartres-Quellen führt zu dem Ergebnis, daß das Zeichen doch eine Buchstabenneume ist.

Sowohl in L₁, L₂, L₃ und in den Chartres-Neumierungen des Codex Va als auch im Coislin-Faszikel des Codex L begegnet nämlich zuweilen, meist über oder neben der Petaste liegend, der Buchstabe Epsilon, und zwar in der Regel mit einem kleinen eckigen Bogen versehen. Vergleichen wir die betreffenden Neumierungen mit korrespondierenden Coislin- und mittelbyzantinischen Versionen, so zeigt sich, daß die letzteren an diesen Stellen eine Hypotaxis-Form, oder, was noch bedeutender erscheint, eine Kombination mit dem Elaphron notieren.

Man betrachte daraufhin die Beispiele (103–105). Besonders aufschlußreich erscheint Beispiel (105), denn hier steht in Va eine Petaste mit darüber liegendem Elaphron, also eine Hypotaxis-Form, die in der mittelbyzantinischen Version des Codex C₃ mit

der Kombination Apostroph-Elaphron, der üblichen Kombination zur Bezeichnung der absteigenden Terz, wiedergegeben ist.

Aus der Untersuchung eines umfassenden Materials geht somit hervor, daß der Buchstabe Epsilon die Abbraviatur für Elaphron ist und der eckige Bogen nichts anderes als Abbraviaturstrich. Die weiteren Schlußfolgerungen ergeben sich von selbst. Der Abbraviaturbogen hat sich im Laufe der Entwicklung offenbar verselbständigt und als Elaphron-Zeichen durchgesetzt.

Daher kommt es auch, daß in L₃ und in etlichen Coislin-Handschriften (so auch meist in Va) das Elaphron-Zeichen als eckiger Bogen, das heißt zirkumflexartig geschrieben wird. Bezeichnenderweise lassen die betreffenden Coislin-Handschriften, zu denen unter anderen die erwähnten Menäen aus Carbone gehören, an sonstigen Besonderheiten ihrer Neumation ein „mittleres“ Entwicklungsstadium (Coislin IV/V) erkennen, so daß das eckige Elaphron innerhalb der griechischen Überlieferung im allgemeinen als Anzeichen für das höhere Alter eine Quelle oder zumindest für ihren Zusammenhang mit einem älteren Traditionszweig, auf jeden Fall aber als Archaismus gewertet werden mag³. Demgegenüber fällt auf, daß in den jüngeren und jüngsten Coislin-Quellen das Elaphron meist die runde Form aufweist. Sie bildet denn auch in mittelbyzantinischen Neumierungen die Norm.

Wenden wir uns nunmehr der semasiologischen Frage zu, so werde zunächst darauf hingewiesen, daß das Elaphron im mittelbyzantinischen System, wenn es allein oder neben dem Apostroph steht, stets eine Terz abwärts anzeigt. Diese feste diastematische Bedeutung besitzt das Elaphron in den paläobyzantinischen Notationssystemen nicht. Hier vermag es, je nach Position, sowohl die Tonwiederholung als auch die absteigende Sekunde oder Terz zu indizieren, in seltenen Fällen sogar die absteigende Quarte.

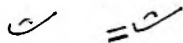
Zunächst soll die Kombination des Zeichens mit der Petaste ins Auge gefaßt werden. Steht das Elaphron über der Petaste, so bewirkt es eine Annullierung ihres Intervallwertes. „Beherrscht“ von dem Elaphron, behält zwar die Petaste ihre dynamische Qualität bei, sie büßt jedoch ihre Bedeutung als aufsteigendes Zeichen ein. Das Elaphron „zwingt“ ihr einen neuen diastematischen Wert „auf“. Die „beherrschte“ Petaste bezeichnet meist die Tonwiederholung (Bsp. 106), seltener eine Sekunde oder Terz abwärts (Bsp. 107).

Fungiert das Elaphron als Tonwiederholungszeichen, so erfüllt es dieselbe Aufgabe wie das Oligon-Epistem, sofern es der Petaste beigegeben ist. In beiden Fällen liegt das Phänomen der Hypotaxis vor, ja selbst die Wirkung ist die gleiche. Besonders instruktiv ist in dieser Hinsicht Beispiel (108). Der Tonwiederholung halber versieht L₃ die Petaste über -va- mit dem Oligon-Epistem. Die Indikation ist präzise und reicht an sich vollkommen aus. Der Codex läßt es jedoch dabei nicht bewenden, sondern notiert rechts neben der vorangehenden Bareia das Elaphron, das als zusätzliche Indikation der Tonrepetition aufzufassen ist.

³ Auch in H weist das Elaphron die eckige Gestalt auf.

Offenbar in der Bedeutung des Elaphron-Sigels begegnet der Buchstabe Epsilon zuweilen auch in Esphigmenu 54. Meist steht er hier links neben der Petaste oder dem Kratema. In einigen Fällen bezeichnet er die Tonwiederholung (vgl. E fol. 15/20 mit G fol. 66/11, E fol. 16/10 mit H fol. 47v/s, E fol. 16/12 mit L fol. 84/14), in anderen eine Terz abwärts (vgl. E fol. 20v/15 mit H fol. 55/3, s. Bsp. 435). Mitunter findet er sich auch dort, wo mittelbyzantinische Versionen aufsteigende Intervallschritte aufweisen (vgl. E fol. 12/14 mit H fol. 56/15, E fol. 16v/11 mit H fol. 52/11, E fol. 17/5 mit H fol. 52v/8). Hinzugefügt sei noch, daß das bogenartige Elaphron-Zeichen auch in E und P vorkommt, jedoch ausgesprochen selten (s. E fol. 10v/11, P fol. 15/5, 16/4, 32v/3).

KRJUK SO OBLAČKOM



Im Gegensatz zum Oligon-Epistem, das (eine typische Buchstabenneume der Chartres-Notation) in den Coislin-Neumierungen nur ausnahmsweise begegnet und der sematischen Notation unbekannt ist, kommt das Elaphron auch in der Coislin- und in der sematischen Notation des öfteren vor. In unseren slavischen Quellen ist es am häufigsten über dem Krjuk anzutreffen (diese Kombination wird in russischen Neumenlisten unter dem Namen Krjuk so oblačkom, „der Krjuk mit dem Wölkchen“, angeführt) und fungiert, soweit wir sehen, in dieser Position regelmäßig als Tonwiederholungszeichen.

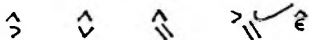
Man betrachte daraufhin die Beispiele (110–112). In allen schreibt zumindest eine byzantinische Quelle an den korrespondierenden Stellen das Ison oder eine Hypotaxis-Form mit Ison. Daß in einigen der angeführten Beispiele die Chartres-Codices die Petaste ohne das Oligon- oder das Elaphron-Epistem notieren, ist keineswegs dahingehend zu interpretieren, daß die Petaste hier als aufsteigendes Zeichen dient. Es wurde nämlich bereits dargelegt, daß sie bisweilen die Bedeutung des Tonwiederholungszeichens besitzen kann, auch wenn das Epistem fehlt.

Eigens hervorgehoben zu werden verdient Beispiel (182), denn es veranschaulicht eindrucksvoll, daß die slavische Version mit dem Krjuk so oblačkom die episematische Chartres-Petaste des Codex L₃ substituiert.

Aber auch die Beispiele (113–116) verdienen Aufmerksamkeit. Sie illustrieren nämlich, daß im Sticherarium chiliandarcum der Krjuk so oblačkom als Anfangsneume etlicher Stichera erscheint. Auch hier wird der Krjuk durch das „Wölkchen“ seines Intervallwertes als aufsteigendes Zeichen beraubt und zum Tonwiederholungszeichen verwandelt. Repetiert wird offenbar der Ton (bzw. Schlußton) der Initialmartyrie, die jedoch im Gegensatz zur mittelbyzantinischen Version jeweils aus dem bloßen kirchenslavischen Zahlenbuchstaben besteht, ohne neumiert und damit präzisiert zu sein.

Das Oblačko, das sematische Elaphron, findet sich übrigens gelegentlich noch über dem Krjuk, auch wenn dieser zusammen mit der Statija (Diple) das sematische Kratema bildet. Der Vollständigkeit halber ist noch zu erwähnen, daß die russischen Neumen tabellen unter dem Namen *Strěla so oblačkom* eine Dyo-Kombination mit Elaphron verzeichnen = , die in den ältesten Quellen ausgesprochen selten begegnet (Bsp. 159).

WEITERE KOMBINATIONEN MIT ELAPHRON



In paläobyzantinischen Neumierungen tritt das Elaphron nicht nur in Verbindung mit der Petaste, sondern auch mit anderen Zeichen auf. Besonders häufig ist die Coislin-Kombination von Elaphron und Apostroph, die weiter unten besprochen werden soll. Hier müssen zunächst die selteneren Kombinationen mit dem Klasma und mit dem Piasma angeführt werden. Im ersten Falle wird durch das Elaphron das Klasma als descendens präzisiert (Bsp. 117–118). Im zweiten Falle (Bsp. 119) zeigt das Elaphron offensichtlich an, daß der erste Piasma-Ton mit dem Schlußton der vorangehenden Kombination gleich hoch ist.

Besondere Aufmerksamkeit verdienen dann die Beispiele (120) und (121). Hier steht das Elaphron neben der Kombination Seisma II zum Zeichen dessen, daß der auf den Schlußton (f) der dreitönigen Kombination folgende Ton eine Terz abwärts liegt. Unter dem Einfluß der Buchstabenneume Elaphron entledigt sich also der folgende Apostroph seiner diastematischen Ambiguität.

Wegen eines Schreibversehens ist noch Bsp. 366 (Silbe -μελ-) anzuführen. L₃ notiert hier über der Oxeia das Elaphron an Stelle des Klasma (vgl. die Parallelstelle auf fol. 20/Z. 17).

Abschließend ist zu erwähnen, daß der Name Elaphron soviel wie das „Leichte“ bedeutet.

PSELE ↓

Terminologisches

In byzantinischen Lehrschriften und Neumenlisten wird der Name des Zeichens in mehreren Lesarten überliefert, nämlich *Hypsele*, *Hypselon*, *Pselon*. Die beiden ersten Lesarten entstammen der Gelehrtensprache, die dritte hingegen der Volkssprache. Da als Symbol des Zeichens der Buchstabe Psi dient (und nicht etwa der Buchstabe Ypsilon), ist als notationstechnischer Terminus die Lesart *Pselon* zweifellos die ältere. In der Neumenliste des Codex L₃ figuriert das Zeichen unter dem Namen *Psilon*. Diese Lesart ist orthographisch nicht korrekt (infolge des Jotazismus Vertauschung des Eta durch Jota) und darüber hinaus sinnentstellend. *Psilon* bedeutet nämlich das Feine oder Dünne, während unsere Buchstabenneume *Pselon* oder *Psele*, wie schon ihr Name insinuiert, einen „hohen“ Ton anzeigt.

Semeiographisches

In der Verwendung der Psele lassen sich zwischen den einzelnen Notationssystemen einige Unterschiede beobachten, die unbedingt beachtet werden wollen. Zu bemerken ist zunächst, daß die Psele in der Chartres-Notation nicht nur in Kombinationen mit Intervallzeichen auftritt (wie in den übrigen Notationssystemen), sondern des öfteren auch allein stehend begegnet. In diesem Falle besitzt sie einen bestimmten Intervallwert, während sie sonst zur Präzisierung des diastematischen Wertes des betreffenden Intervallzeichens dient. In den Coislin-Neumierungen findet sich die Psele meist über den Kombinationen Oligon mit Kentema, Oxeia mit Kentema und

Oxeia mit Dyo Kentemata, in sematischen Neumierungen dann über der Oxeia (s. Bsp. 126), über dem Krjuk mračnyj (Bsp. 124–125) oder über dem bloßen Krjuk. Letztere Kombination wird in russischen Neumentabellen unter dem Namen *Soročija nogi*, das „Elsterfüßchen“, verzeichnet. Auch in mittelbyzantinischen Neumierungen kommt die Psele niemals allein vor, sondern stets zusammen mit dem Oligon oder der Oxeia, neben dem bzw. neben der sie steht.

Semasiologisches

Bezüglich der diastematischen Bedeutung der Psele müssen wir scharf zwischen den paläo- und den mittelbyzantinischen Verhältnissen unterscheiden. Bezeichnet die Psele in der mittelbyzantinischen Notation ausschließlich eine Quinte aufwärts, so indiziert sie in den älteren Systemen, wie angedeutet, einen hohen Ton schlechthin, das heißt recht häufig zwar ebenfalls die Quinte, aber auch die Quarte, die Terz, die Septime oder gar die Sekunde. Ihr jeweiliger diastematischer Wert läßt sich in vielen Fällen allein schon nach dem neumatischen Kontext ohne große Schwierigkeiten bestimmen. Darüber hinaus bietet eine Reihe von Beobachtungen manchen festen Anhaltspunkt für die Transkription.

Es fällt besonders auf, daß die Psele in paläobyzantinischen Neumierungen häufiger zur Bezeichnung bestimmter Stufen eines Echos eingesetzt wird. So bezeichnet sie in den Gesängen des Protos und plagios Protos des öfteren die Quarte, die Quinte oder die Oktave, also die Töne *g*, *a*, oder *d'* (Bsp. 111–112, 115–116). Steht sie in Coislin-Neumierungen neben der Kombination von Oxeia und Dyo Kentemata, so zeigt sie in der Regel den Ton *c'* an, nämlich den zweiten Ton der Konjunktur *hc* (Bsp. 234).

In Gesängen des Deuterios erscheint sie meist an den Ton *d'* gebunden (Bsp. 23, 247, 366).

Kommt sie in Chartres-Aufzeichnungen neben dem Lygisma vor, an das sich ein Epegerma anschließt, so läßt sich der erste Lygisma-Ton als *f'* oder *c'* präzisieren. In dieser Position tritt die Psele häufiger in Melodien des Tritos auf oder, da die Gesänge des öfteren modulieren, innerhalb von Phrasen, die dem Tritos angehören (Bsp. 52 bis 54).

In Gesängen des Tetartos indiziert sie zuweilen *g'* gewissermaßen als höchsten Ton des Echos (Bsp. 99), in Melodien des plagios Tetartos schließlich meist die Quarte (*c'*) oder Quinte (*d'*) (s. Bsp. 26, 123, 126, Taf. I/Z. 1).

Die angeführten Fälle sind die am häufigsten vorkommenden. Seltener zeigt die Psele den Ton *e'* an, so in Gesängen des Tritos oder plagios Tetartos (Bsp. 124–125, 170), oder auch andere Töne.

Zu erwähnen ist noch, daß in Lg fol. 2v/9 einmal der Terminus ANΩ (oben) vorkommt. Er steht über einem Apostroph und bezeichnet offenbar einen hohen Ton.

CHAMELE X

Werden in paläobyzantinischen Neumierungen mit Hilfe der Psele bestimmte Töne als hoch oder gar als besonders hoch lokalisiert, so wird die Chamele eingesetzt,

um „niedrigere“ Töne zu kennzeichnen. Ihrer Bedeutung und Funktion nach darf die Chamele als semeiographisches Korrelat zur Psele angesprochen werden. Die beiden Zeichen bilden ein Buchstabenpaar, das in besonders eindrucksvoller Weise nicht bloß den Willen nach Präzisierung der Tonhöhenverhältnisse bekundet, sondern auch die Art, in der das Buchstabensystem ausgebaut wurde, erkennen läßt.

Graphien

Psele und Chamele treten in paläobyzantinischen Neumierungen in ähnlicher Weise auf; nur in einer Hinsicht macht sich ein kleiner Unterschied bemerkbar: Während nämlich die Psele, wie dargelegt, in Chartres-Quellen zuweilen auch allein steht, begegnet die Chamele fast ausnahmslos in Verbindung mit Intervallzeichen, und zwar vorwiegend mit dem Apostroph. Dabei erscheint sie sowohl über als auch rechts neben dem Apostroph liegend. Ihre jeweilige Position ist deshalb beachtenswert, weil sie zusammen mit anderen Beobachtungen als Kriterium für die Altersbestimmung der Quellen mit herangezogen werden darf.

Es fällt auf, daß L und S, zwei der ältesten Heirmologien, die Chamele stets über dem Apostroph notieren, wohingegen die jüngeren Coislin-Quellen sie meist neben dem Apostroph schreiben. Erstere Position darf als die ursprüngliche angesehen werden. Sie verrät nämlich deutlich, daß die Chamele noch als Zusatzzeichen zum Apostroph gesetzt ist — eine Beziehung, die sich an der zweiten Schreibweise kaum ablesen läßt.

In unseren Chartres-Sticherarien kommen zwar beide Schreibweisen vor; recht bemerkenswert ist indessen, daß die archaische Schreibweise in L₁ und L₂ bei weitem überwiegt, während L₃ die „moderne“ Schreibweise bevorzugt. Auch daraus läßt sich also folgern, daß L₃ einer jüngeren paläographischen Entwicklungsstufe angehört. Eine Bestätigung erfährt diese Folgerung durch die Beobachtung, daß die Chamele in L₁ und L₂ weitaus seltener anzutreffen ist als in L₃. Die beiden erstgenannten Codices begnügen sich häufig mit dem bloßen Apostroph auch an Stellen, wo L₃ gewissermaßen erläuternd die Chamele heranzieht.

Der Vollständigkeit halber sei noch angemerkt, daß O stets die moderne Schreibweise aufweist, Ga hingegen gelegentlich auch der archaischen den Vorzug gibt.

Kasuistik

Behält man das zwischen Psele und Chamele bestehende Polaritätsverhältnis im Auge, so erscheint es legitim, die aus dem Studium der Psele gewonnenen Erkenntnisse für eine semasiologische Betrachtung der Chamele auszuwerten. Man hätte dabei nur die „Vorzeichen umzukehren“. So ist zunächst darauf hinzuweisen, daß die mittelbyzantinische Chamele, sofern sie neben dem Apostroph steht, stets eine Quinte abwärts bezeichnet, während die paläobyzantinische Chamele zwar sehr häufig ebenfalls die Quinte anzeigt, doch auch zur Bezeichnung der absteigenden Quarte, Terz oder gar der Sekunde Verwendung findet. Für die Bestimmung des jeweiligen Intervallwertes der Buchstabenneume erweist sich, wie im Falle der Psele, vor allem die Position, die das Zeichen innerhalb der Neumenfolgen bezieht, als maßgeblich, wobei noch freilich der „Formelverband“ und die Modalität der betreffenden Phrase zu

berücksichtigen sind. Im folgenden sollen wenigstens die am häufigsten vorkommenden Fälle systematisch erfaßt und kurz besprochen werden.

Fallende Quinte. Diese Bedeutung hat die Kombination von Apostroph und Chamele, wenn sie in Gesängen des plagios Deuterios, plagios Tetartos und Tetartos auf die Kombination Dyo und das Apoderma oder die Diple folgt. In Melodien der beiden erstgenannten Echoi zeigt sie den Ton *d*, in Gesängen des Tetartos, der Transposition der Formel entsprechend, den Ton *g* an (Bsp. 25, 46—48, 335). Der Erläuterung bedarf Beispiel (48). Hier stimmt bei -vovra bzw. -ΔΑΨΑ nur die Coislin-Version des Codex Va mit der mittelbyzantinischen Version überein. Sowohl die Chartres- als auch die sematische Version sind dagegen mit *d' d'* zu transkribieren. Die fallende Quinte und den Ton *g* bezeichnet die Kombination noch, sofern sie in typischen *f*- und *a*-Kadenzen des Tritos auf die Petaste folgt (Bsp. 168, 180—182). Dagegen deutet sie den Ton *a* an, wenn sie in typischen *c*-Kadenzen des Tetartos auf die Petaste folgt (Bsp. 370). Die fallende Quinte und den Ton *d* markiert schließlich die Kombination meist in Formeln des Protos und plagios Protos, wenn ihr die Petaste vorangeht (Bsp. 112), ferner, wenn sie als Anfangsneume in Gesängen des plagios Tetartos auftritt (Bsp. 309).

Fallende Quarte. Meist dieses Intervall bezeichnet die Kombination, wenn sie in Gesängen des plagios Tetartos und plagios Protos auf das Klasma oder das Xeron Klasma folgt. Indiziert wird der Ton *g* bzw. *c* (Bsp. 360, 364).

Fallende Terz. Diese Bedeutung besitzt die Kombination, wenn sie auf das Seisma II folgt (in diesem Fall indiziert sie in Gesängen des plagios Tetartos den Ton *d*, s. Bsp. 184—186); wenn sie innerhalb der Formel Hemiphthora erscheint (hier zeigt sie den Ton *e* an; s. Bsp. 366); wenn sie in Gesängen des plagios Deuterios als Anfangsneume auftritt (hier bezeichnet sie die fallende Terz, den Ton *d* nämlich, gemessen an dem Schlußton der Initialmartyrie, s. Bsp. 38—39).

Fallende Sekunde. Diese Bedeutung kommt der Kombination zu, sofern sie auf die Bareia folgt (Bsp. 7—8, 242, 357, 360). In Beispiel (360) weichen bei -στο- die paläo-byzantinischen Quellen von der mittelbyzantinischen Version des Codex D leicht ab; ihre Bareia zeigt hier die Töne *ed* bzw. *fe* an.

Abschließend läßt sich konstatieren, daß die Chamele meist den Grundton des jeweiligen Echos oder gar einen noch „niedriger“ liegenden Ton bezeichnet. In einigen Fällen wird mit ihrer Hilfe der „niedrigste“ Ton einer Formel lokalisiert. Äußerst selten wird die Chamele einem anderen Intervallzeichen als dem Apostroph zugewiesen, so in (111) der Oxeia mit Klasma. Hier steht die Chamele in Va offenbar als Bezeichnung der Tonwiederholung. Zu bemerken ist übrigens, daß Va häufiger an Stelle der Kombination von Apostroph und Chamele, die in Chartres- und mittelbyzantinischen Aufzeichnungen als Indikation der fallenden Quinte entgegentritt, die Kombination von Elaphron und Apostroph notiert. >x und ζ sind in diesen Fällen äquivalent (Bsp. 122).

BATHY BΘ Θ BA Baθv

Daß diese Buchstabenneume bedeutungsmäßig mit der Chamele verwandt sein dürfte, ist zunächst eine Vermutung, zu der sowohl der Name des Zeichens, der soviel wie das „Tiefe“ bedeutet, als auch einige Beobachtungen an der Neumenliste des Codex L3 veranlassen. Einmal wird nämlich das Zeichen hier im Anschluß an die Chamele aufgeführt, zum anderen hat der Schreiber über den beiden Buchstaben Beta und Theta, mit denen das Wort Bathy abgekürzt wird, ein kleines Chi, das Symbol der Chamele, notiert, offenbar um eben auf die Verwandtschaft mit der Chamele hinzuweisen. Eine Verifizierung dieser Vermutung anhand der Neumierungen des Codex L3 ist nicht leicht, da unsere Buchstabenneume hier nur zweimal vorkommt, auf fol. 118/Z. 3 und auf fol. 132v/Z. 12. Bemerkenswert ist immerhin, daß das Zeichen beide Male über absteigenden Intervallzeichen begegnet, nämlich über der Kombination von Dyo Apostrophoi und Klasma bzw. über dem Apostroph (Bsp. 127 bis 128).

Eine Verifizierung unserer Annahme ermöglichen die Aufzeichnungen in Patmos 55, wo das Bathy, soweit wir sehen, neunmal auftritt. Achtmal erscheint es hier als eine aus den ersten drei Buchstaben des Wortes bestehende Abbréviation, einmal (fol. 126v/14) ist das Wort ausgeschrieben. In den meisten Fällen steht das Bathy neben oder über dem Xeron Klasma oder der Konjunktur von Dyo Apostrophoi und Klasma, einmal über der Bareia.

Aus dem Vergleich mit korrespondierenden paläo- und mittelbyzantinischen Neumierungen ergibt sich, daß die Neumen, über denen das Bathy steht, in den meisten Fällen besonders tiefe oder gar die tiefsten Töne des für den betreffenden Echos charakteristischen Ambitus bezeichnen. Im plagios Protos ist es die Tonfolge *ed c* (vgl. P fol. 119/3 mit H fol. 90v/10), im Deuteros und plagios Deuteros die Tonfolge *ef d* (vgl. P fol. 6/8 mit H fol. 30v/1, P fol. 146v/14 mit H fol. 99v/19, P fol. 148v/8 mit H fol. 100v/15) bzw. *efed c* (vgl. P fol. 159v/12 mit G fol. 177/13, s. Bsp. 437). Zweimal begegnet das Bathy in Heirmen des plagios Protos allerdings auch über einem Xeron Klasma, das die Töne *gf (e)* anzeigt (vgl. P fol. 122v/5 mit H fol. 93v/2, P fol. 126v/14 mit H fol. 97v/7). Für den Fall in P fol. 94v/4 stehen keine mittelbyzantinischen Versionen zur Verfügung. Problematisch ist der Fall in P fol. 59/9.

Zu erwähnen ist noch, daß das Bathy einmal auch in Sin fol. 75/18 vorkommt, wo es über dem Klasma steht (Bsp. 128a).

MESON MECON M^E

Vollständig ausgeschrieben, das heißt nicht in der allgemein üblichen Abbréviation findet sich dieser Terminus ein einziges Mal in Patmos 55 fol. 30/7 mitten in einem Heirmos des Deuteros, und zwar am Ende eines Kolons über zwei Diplai stehend, welche die letzten Töne einer stereotypen g-Kadenz angeben (Bsp. 438). Stets in abbrévierter Gestalt begegnet hingegen der Terminus in Chartres-Handschriften, und zwar ausgesprochen selten in L (s. fol. 155/12), verhältnismäßig selten in L1, häufiger

jedoch in L₂, L₃, Sin und Va. Hier steht das Symbol stets über der ersten Silbe eines Binnenkolons, und zwar meist allein, selten über einer Neume.

Exkurs über die *Echoi mesoi*

Für die semasiologische Untersuchung des Terminus erscheint zunächst die Konstatierung bedeutsam, daß der Ausdruck *Mesos* in der Tonartenlehre byzantinischer Kirchenmusik, wie sie in den Lehrschriften überliefert ist, zur Bezeichnung der medialen *Echoi* verwendet wird. Eine kritische Prüfung der nicht immer klaren und sich häufig widersprechenden Angaben der Traktate in Verbindung mit einer Untersuchung der Echosbezeichnungen in den Handschriften und der modalen Analyse der Gesänge führt zu dem Ergebnis, daß von den verschiedenen, in den Kompendien angeführten medialen *Echoi* nur zwei, der *Mesos Deuterios* (*Nenano*) und der *Mesos Tetartos* (*Nana*), in der Praxis existieren und sich durch besondere Merkmale (eigenem Ambitus und Kadenzen) auszeichnen (s. S. 287)⁴. Die übrigen „medialen“ *Echoi* erweisen sich dagegen als identisch mit den plagalen Tonarten und dürfen nicht als selbständige Modi gelten. Sie sind offenbar aus didaktischen oder systematischen Gründen in die Tonartenlehre, wahrscheinlich zu einem späteren Zeitpunkt, aufgenommen worden und besitzen allenfalls für die Modulationspraxis eine gewisse Bedeutung.

Übereinstimmend stellen die Traktate fest, daß diese *Echoi mesoi* jeweils eine Terz höher liegen als die korrespondierenden *Kyrioi*. Sehr instruktiv wird dies vor allem im Codex Barberinus 300⁵ veranschaulicht. Anhand der dort mitgeteilten Exempel läßt sich das Verhältnis der *Kyrioi* zu den *Mesoi* auf die folgende Formel bringen:

Mesos des Protos	=	Barys	(Basis: f)
Mesos des Deuterios	=	pl. Tetartos	(Basis: g)
Mesos des Tritos	=	pl. Protos	(Basis: a)
Mesos des Tetartos	=	pl. Deuterios	(Basis: h)

(Die real existierenden *Echoi mesoi*, *Nenano* und *Nana*, basieren wie die plagioi *Deuterios* und *Tetartos* auf *e* bzw. *g*, haben jedoch *a* bzw. *c'* als „Reperkussionstöne“.)

Recht anschaulich ist sodann die Darstellung des Verhältnisses zwischen *Echoi kyrioi*, *plagioi* und *mesoi* im Codex Lavra 1656⁶. Sie ließe sich unter Hinzufügung der den Tonarten jeweils gemeinsamen Grundtöne tabellarisch folgendermaßen wiedergeben:

f	Mesos Protos, Tritos und Barys
g	Mesos Deuterios, Tetartos und pl. Tetartos
a	Mesos Tritos, Protos und pl. Protos
h	Mesos Tetartos, Deuterios und pl. Deuterios
f	Mesos pl. Protos, Tritos ⁷ und Barys

⁴ Auf diese beiden Modi trifft hauptsächlich zu, was der Traktat des Codex Lavra 610 (s. Tardo, *Melurgia*, 198) über alle medialen *Echoi* aussagt: „Ἐκαστος δὲ τούτων τῶν μέσων ποιεῖ καὶ μέλος ἴδιον καὶ δηλωτικὸν τῆς μεσότητος αὐτοῦ.“

⁵ Tardo, *Melurgia*, 161 f.

⁶ Ebenda, 229.

⁷ Statt τρίτος steht im Codex irrtümlich πρώτος.

- g Mesos pl. Deuterios, Tetartos und pl. Tetartos
- a Mesos Barys, Protos und pl. Protos
- h Mesos pl. Tetartos, Deuterios und pl. Deuterios

Zu vermerken ist noch, daß die Traktate mit dem Terminus Mesos nicht nur eine „mediale“ Tonart, sondern speziell auch die dritte Stufe einer Tonart meinen. Mit dem Ausdruck *Paramesos* wird übrigens im Codex Barberinus 300⁸ die zweite Stufe eines Modus bezeichnet⁹.

Kasuistik

Kehren wir jetzt zu unserer Buchstabenneume Meson zurück, so müssen wir festhalten, daß sie in einigen Fällen tatsächlich die dritte Stufe einer Tonart oder die Wendung zur Tonart der „Mediante“ anzeigt. Letztere Bedeutung besitzt der Terminus in der eingangs erwähnten Aufzeichnung in Patmos 55, wo er von einer späteren Hand hinzugefügt wurde.

In unseren Chartres-Quellen bezeichnet das Symbol die dritte Stufe in der Regel nur in Aufzeichnungen des plagios Deuterios (s. Bsp. 130, ferner L3 fol. 61/9, 62/10) oder des Barys (vgl. L3 fol. 141/13, 141v/3, 142/16, 142v/2—3 mit MMB Transcripta III S. 172, 174, 87, 88).

In Gesängen des Protos und plagios Protos gibt hingegen das Zeichen meist die Quinte (den Ton *a*) an (vgl. L1 fol. 16v/Z. 7 und 11 mit D fol. 217v/Z. 10 und 15, sodann L3 fol. 109/10, 109v/8, 110/4, 131/7, 132v/5 mit MMB Tr. III S. 147, 149, 7, 58, Tr. V S. 139), selten den Grundton *d* (vgl. L3 fol. 110/15 mit MMB Tr. III S. 9).

Auch in Melodien des Tetartos bezeichnet es meist die Quinte, den Ton *d'* (vgl. L3 fol. 123v/Z. 3 und 15, 125v/15 mit MMB Tr. III S. 122, 125, 47); einmal steht es allerdings auch dort, wo mittelbyzantinische Versionen den Ton *e'* aufweisen (vgl. L3 fol. 125v/8 mit D fol. 286/5 und MMB Tr. III S. 46).

In Stichera des plagios Tetartos indiziert es meist den Grundton *g* (s. Bsp. 201, 269, 270, vgl. außerdem L3 fol. 146/11 mit D fol. 306/5); zweimal scheint es eine Wendung zum mesos Tetartos anzudeuten (Bsp. 12 und 56).

Die folgenden Fälle verdienen eigens angeführt zu werden: In einem Doxastikon des plagios Protos zeigt das Zeichen die vierte Stufe an (Taf. XXIV/Z. 2), in einem Sticheron des Deuterios die fünfte Stufe (Taf. XX/Z. 8, vgl. noch Taf. XVIII/Z. 7), in einem Anatolikon des plagios Deuterios schließlich die vierte Stufe und damit die Wendung zum Echos Nenano (vgl. L3 fol. 134v/7 mit D fol. 289/2 und MMB Tr. III S. 73).

Weitere Beispiele für das Meson bietet L3 fol. 116/16, 132v/9—10, 138/1, 138v/10 bis 11.

⁸ Tardo, *Melurgia*, 158.

⁹ Der Pariser Traktat belegt die einzelnen Stufen der diatonischen Leiter mit den folgenden Ausdrücken: Τόνου δὲ τοῦ ἁματός εἰσιν οὗτοι ἰσότης, ὀλίγον, μετόλιγον, μέσον, ὑπέρμεσον, ἄκρον καὶ τέλειον. Mit Isotes ist zweifellos die erste Stufe gemeint, mit Oligon die zweite, mit Metoligon die dritte, mit Meson wohl die vierte, mit Hypermeson die fünfte, mit Akron die sechste oder wahrscheinlicher die siebente, mit Teleion schließlich die Oktave.

4. Die rhythmischen Sigel

KRATEMA $\kappa\theta$ κ

Unter diesem Namen wird in den byzantinischen Traktaten und Neumentabellen bekanntlich ein Dehnungszeichen angeführt, das sich aus Diple und Petaste zusammensetzt und das infolgedessen erst im nächsten Kapitel besprochen werden soll. Daß hier von einer Buchstabenneume Kratema die Rede ist, mag auf den ersten Blick hin befremdlich anmuten, denn in keinem Traktat und in keiner Tabelle wird eine solche Buchstabenneume erwähnt.

Sie läßt sich indessen in Chartres-Handschriften mehrfach nachweisen; vor allem in L erreicht sie einen verhältnismäßig hohen Häufigkeitsgrad. Hier erscheint sie meist in der Gestalt $\kappa\theta$, nämlich als eine aus den beiden Anfangsbuchstaben des Wortes Kratema bestehende Abbraviatur, und zwar findet sie sich am häufigsten links über der Kratema-Neume, die gleichsam als solche zusätzlich kenntlich gemacht wird (Bsp. 129). Weitaus seltener begegnet sie dann als „Episem“ zum Klasma Xeron (s. L fol. 88/Z. 2 und 95/Z. 4), zur Kombination Dyo (s. L fol. 87v/Z. 4 und 96/Z. 6) oder zum Anastama (s. L fol. 91v/Z. 19).

Außerhalb von L kommt die Abbraviatur $\kappa\theta$, soweit wir sehen, nur zweimal in L₂ (Bsp. 131–132) vor, und zwar hier zum Zeichen dessen, daß die Neumen neben bzw. über denen sie steht, als Kratema aufzufassen sind.

In L₃ und Va begegnet dann die Abbraviatur $\kappa\theta$ zwar nicht, dafür kommt jedoch häufiger ein alleinstehendes Kappa vor, das sich eindeutig als Kratema-Symbol erweist. Es begleitet mehrere Chartres-Hypostasen, nämlich das Kataba-Tromikon (Bsp. 130, 133–134), die Strangismata (Bsp. 135–136), das Zeichen Tria (Bsp. 137) und das Kondeuma (Bsp. 138), also zwei-, drei- und mehrtönige Neumen (s. Kap. IX) und zeigt an, daß, wie aus dem Vergleich mit der korrespondierenden mittelbyzantinischen Version hervorgeht, ein oder gar zwei Töne des jeweiligen „großen Zeichens“ kratema-artig, daß heißt ausgehalten vorgetragen werden sollen.

In genau derselben Bedeutung tritt der Buchstabe Kappa auch in den drei Chartres-Aufzeichnungen der kalabrischen Menäen auf (s. S. 330). Hier steht er sowohl neben „großen Zeichen“ wie auch, meist am Kolonende, neben dem geraden Ison oder neben dem Apostroph. Neben dem geraden Ison figuriert das Kratema-Symbol häufiger auch in Sin. Ein instruktives Beispiel dafür findet sich in Taf. XXVII/Z. 2 über -v-. Vergleiche noch Sin fol. 61/Z. 4 mit Grottaferrata Δ . α . 14 fol. 231v/Z. 1, Sin fol. 61v/10 mit Δ . α . 14 fol. 232/16, Sin fol. 61v/letzte Zeile mit Δ . α . 14 fol. 232v/10. Einmal kommt der Buchstabe Kappa auch in E fol. 8v/13 vor, und zwar am Kolonende über //• stehend. An der korrespondierenden Stelle notiert P fol. 15/14 das mega Kratema.

GORGON Γ Γ

Hinsichtlich seiner Wirkung stellt das Gorgon das Gegenteil des Kratema dar. Geradezu auf entgegengesetzte Weise modifizieren die beiden Buchstabenneumen die reguläre Zeitdauer der Zeichen, denen sie episematisch zugeordnet werden. Bezeichnet

das Kratema eine erhebliche rhythmische Dehnung, so weist das Gorgon — den byzantinischen Traktaten zufolge — darauf hin, daß das oder die betreffenden Zeichen schnell ausgeführt werden sollen¹⁰. Es mag als sicher gelten, daß die Dehnung bzw. die Verkürzung der regulären Zeitdauer irrational gewesen ist. Keinesfalls sollte hier an mathematisch geregelte rhythmische Verhältnisse gedacht werden.

In der Neumenliste des Codex L₃ wird das Gorgon in der Gestalt Γ_o, als aus den beiden Anfangsbuchstaben des Wortes bestehende Abkürzung nämlich, zwar verzeichnet; in den Gesängen des Codex begegnet indessen das Zeichen nicht, und ebenso wenig findet es sich in den übrigen Chartres- und Coislin-Sticherarien und Heirmologien. Demgegenüber kehrt es häufiger in Coislin-Aufzeichnungen psaltischer Gesänge wieder, und zwar sowohl in den Cryptenses Γ. β. 35 (fol. 54v/Z. 1 und 7, fol. 55v/1, 56v/9) und E. α. 11 als auch in Leningrad 789 (Kp.XXXI). Man beachte, daß es in E. α. 11 ebenso über ein- wie über bzw. neben mehrtönigen Zeichen und Zeichenkombinationen auftritt. Besonders häufig steht es neben dem Kataba-Tromikon, dem Antikenokylishma, dem Tromikon II und bestimmten Bareia-Gruppen (s. Bsp. 439 und Kap. XXII).

Ist das Gorgon nur in den genannten Coislin-Neumierungen nachweisbar, so ließe sich daraus folgern, daß es ursprünglich hauptsächlich in der Notation melismatischer Gesänge Verwendung fand. Erst nach der Ausbreitung der mittelbyzantinischen Schrift schlich es sich offenbar in die Notation der Sticherarien und Heirmologien ein. Es ist recht bezeichnend, daß das Gorgon in den frühesten mittelbyzantinischen Handschriften weitaus seltener erscheint als in den späteren. Der Häufigkeitsgrad, den das Zeichen in den einzelnen mittelbyzantinischen Sticherarien und Heirmologien erreicht, dürfte somit als ein Kriterium für die chronologische Ordnung undatierter Quellen mit herangezogen werden. Daß die Buchstabenneume in C₃ und C₄ häufiger auftritt als in D (1221), verdient durchaus, hier festgehalten zu werden.

Γ

ARGON αο αοΓ 7

Auch dieses Zeichen scheint ursprünglich hauptsächlich der Notation melismatischer Gesänge angehört zu haben. Die älteste Quelle, in der es sich nachweisen läßt, ist Patmos 55. Hier kommt es einmal vor (fol. 112v/Z. 15), doch handelt es sich zweifellos um eine spätere Eintragung. Achtmal kehrt es dann, in der Gestalt αο, in den psaltischen Aufzeichnungen des Cryptensis E. α. 11 wieder (fol. 22/Z. 3–4, fol. 22v/Z. 7, 14, 18 und 21, fol. 23/Z. 9, s. Bsp. 440 und Kap. XXII).

In anderen paläo- und mittelbyzantinischen Neumierungen haben wir das Sigel nicht registrieren können. Es begegnet jedoch im Lehrgesang des Kukuzeles, und zwar bereits in der Version des Codex Athen 2458. Hier weist es die aus spätbyzantinischen

¹⁰ Im Traktat des Codex 811 der Patriarchatsbibliothek zu Konstantinopel (s. Thibaut, *Monuments*, 96) heißt es, daß das Gorgon aphonon ist und, wo immer es auch gesetzt wird, alle Töne und Tönegänge, die aufsteigenden ebenso wie die absteigenden, „ins Wanken bringt“: Ἰδοὺ γὰρ τὸ γοργόν, ἀφωνόν ἐστι, καὶ σαλεύει τὸ τρομικὸν καὶ τὸ πελαστὸν καὶ πάσας τὰς ἀνιούσας καὶ κατιούσας φωνάς, ὅπου τίθεται, καὶ διὰ τοῦτο λέγεται γοργόν.

Neumierungen her bekannte Form $\neg$ auf. Dieses Symbol, ein spiegelbildlich umgelegtes Gamma, stellt offenbar eine Umkehrung des Gorgon-Sigels dar. Unsere Nachweise des Argon im Cryptensis E. α. 11 lassen eine Angabe im Codex Leningrad 497¹¹, wonach das Zeichen von Kukuzeles eingeführt wurde, als irrig erscheinen. Doch mag angenommen werden, daß Kukuzeles das jüngere Argon-Symbol erfunden hat. Im Lehrgesang folgen übrigens Gorgon und Argon, die in spätbyzantinischen Traktaten den Aphona zugewiesen werden, unmittelbar aufeinander.

Für die semasiologische Abgrenzung der Buchstabenneumen Kratema und Argon müssen wir noch die Semata ins Auge fassen, denen im Cryptensis E. α. 11 das Symbol $\alpha\theta$ zugewiesen wird. Es sind das Anastama (fol. 22/3), die Ligatur von Anastama und Katabasma (fol. 22/4), das Psephiston mit dreifacher Kombination von Apostroph und Oxeia (fol. 22v/Z. 7 und 14), die Konjunktur von Xeron Klasma und Kataba-Tromikon (fol. 22v/14). Zweimal (fol. 22v/18, 23/9) steht die Abbréviation zwischen zwei Bareia-Gruppen, einmal (fol. 22v/Z. 21) zwischen einer Psephiston-Gruppe und der Ligatur von Petaste und Katabasma.

Demnach bezieht sich das Argon in allen diesen Fällen auf mehrere Töne. Demgegenüber begegnet das Kratema-Symbol ebenso bei ein- wie bei mehrtönigen Zeichen und Zeichenkombinationen. Die Verwendung des Sigels in Lavra B. 32 legt freilich die Vermutung nahe, daß es ursprünglich vielleicht nur als zusätzliche Bezeichnung der Kratema-Neume eingesetzt wurde.

5. Weitere Abkürzungen

ΗΟΜΟΙΟΝ UND PROSHOMOION ω $\sim$ (L₃) $\mathfrak{M}$ (L_g)
 ПОДОБЪНЪ Π $\Pi\theta$

Die zuerst angeführte Abbréviation kommt fast in allen paläobyzantinischen Handschriften vor. Steht sie neben der Echosangabe, so bezeichnet sie den betreffenden Gesang als Kontrafaktum. Findet sie sich am Anfang einer Zeile, so zeigt sie an, daß diese metrisch und melodisch der vorangehenden (manchmal auch der nachfolgenden) Zeile gleich ist. Dadurch wird in vielen Fällen der symmetrische Aufbau bestimmter Gesänge verdeutlicht.

Die mitgeteilten slavischen Abkürzungen des korrespondierenden Terminus begegnen in den altrussischen Kondakarien, und zwar die erste als Bezeichnung der Zeilenwiederholung (s. z. B. UK fol. 87v/7, 102/10, 116/5, 124/11), die zweite als Bezeichnung der Kontrafaktur. In den altslavischen Sticherarien und Heirmologien kehrt,

Δ

soweit wir sehen, nur die Abkürzung $\Pi\theta$ als Kontrafakturbezeichnung wieder. Zeilen, die in paläobyzantinischen Sticherarien und Heirmologien als metrisch und melodisch

¹¹ S. Thibaut, *Монументы*, 138.

gleich gekennzeichnet sind, werden in den korrespondierenden slavischen Aufzeichnungen als solche nicht kenntlich gemacht. Das ist völlig korrekt und darf nicht als Nachlässigkeit gedeutet werden. Zeilen, die im griechischen Original metrisch gleichgebaut sind, weisen nämlich in der slavischen Übersetzung nur selten die gleiche Silbenzahl auf. Verstöße gegen die Gesetze der Isosyllabie und Homotonie ziehen aber auch melodische Veränderungen nach sich.

Δ°

Diese seltene Abbrueviatur kommt dreimal in E (fol. 60v/7, 68v/8, 97/15), dreimal in L₃ (s. Taf. I/Z. 17, Taf. XX/Z. 8, auBerdem fol. 57/7) und zweimal in Va (s. Bsp. 225 und fol. 40/7) vor. In E findet sie sich links neben der Oxeia bzw. der Kombination von Oxeia und Kentema, in L₃ und Va stets links neben dem Laimos (s. S. 210). Die angeführten Beispiele zeigen, daß sie auch fehlen kann (vgl. noch Va fol. 40/7 mit L₃ fol. 3v/8 sowie L₃ fol. 57/7 mit L₂ fol. 30/2). In den unneumierten Texten unserer Handschriften steht sie für Δόξα (*Gloria*). (Hier ist sie mit dem Akut versehen.) Ob sie eine spezielle musikalische, liturgische oder aufführungspraktische Bedeutung besitzt oder gar auf andere Weise aufgelöst werden muß, bleibe dahingestellt.

6. Die Neumenbuchstaben in den einzelnen byzantinischen und slavischen Notationen

Die vorstehenden Ausführungen dürften die eingangs dargelegten Auffassungen über Wesen und Aufgabe der byzantinischen Neumenbuchstaben hinreichend untermauert haben. Die griechischen Tonbuchstaben schließen sich nicht bloß zu einer eigenen Neumenfamilie zusammen, sondern sie werden in paläobyzantinischen Neumierungen auch derart eingesetzt, daß ein nach mehreren Seiten hin ausgebautes System erkennbar wird. Seine Aufgabe ist es, die originären Unvollkommenheiten der ältesten Neumenschrift durch Präzisierung der Tonhöhen und der rhythmischen Verhältnisse nach Möglichkeit zu beheben. Mit Hilfe der Tonbuchstaben wird es nicht nur möglich, lang auszuhaltende und kurz vorzutragende Töne als solche unmißverständlich zu kennzeichnen, desgleichen besonders hohe oder niedrige Töne zu lokalisieren, sondern es gelingt sogar, wie im einzelnen ausgeführt, die Ambiguität der steigenden und fallenden Intervallzeichen, wenn auch nicht ganz, so doch bis zu einem gewissen Grade zu neutralisieren.

Überblickt man die früheste Überlieferung der Buchstabenneumen in den Quellen, so drängt sich immer stärker die Hypothese auf, daß diese Symbole zuerst zur Vollkommnung der Chartres-Notation eingeführt wurden und von dort aus einige von ihnen auch in die Coislin-Notation Eingang gefunden haben. Dafür spricht vor allem die unterschiedliche Anzahl der in den beiden Systemen gebräuchlichen Buchstabenneumen. Im Gegensatz zur Chartres-Notation, die über neun solche Zusatzzeichen

verfügt, treten in heirmologischen und sticherarischen Coislin-Aufzeichnungen, wie dargelegt, eigentlich nur drei Zeichen auf, nämlich das Elaphron, die Psele und die Chamele¹². Diese drei Zeichen bleiben denn auch in der mittelbyzantinischen Notation bestehen, während „typische“ Chartres-Buchstabenneumen wie das Oligon-Epistem, das Bathy, das Kratema oder das Meson sowohl in Coislin- als auch in mittelbyzantinischen Neumierungen, von bestimmten Ausnahmen abgesehen (s. S. 168), nicht vorkommen. Auch die altslavische sematische Notation verwendet an Buchstabenneumen nur die genannten drei und verrät somit ihren engen Zusammenhang mit der Coislin-Notation.

Besonders hervorgehoben zu werden verdient sodann, daß in der altslavischen Kondakarien-Notation, die sich in mehrfacher Hinsicht mit der Chartres-Notation vergleichen läßt, von den besprochenen Buchstabenneumen sogut wie keine nachweisbar ist. Dieses Notationssystem entbehrt nicht nur typische Chartres-Zeichen wie das Oligon-Epistem, sondern weist nicht einmal die sematische Chamele, die Soročija noga oder das Oblačko auf¹³. Dieser negative Befund darf wohl als Indiz für die These verwertet werden, daß die Kondakarien-Notation zu einer Zeit ausgebildet bzw. von den Slaven übernommen wurde, als das System der Buchstabenneumen noch nicht gebräuchlich gewesen war. Die entgegengesetzte Hypothese, daß diese Zusatzzeichen zwar zu jener Zeit bereits in Gebrauch waren, aus irgendeinem Grunde aber ins System der asmatischen bzw. der Kondakarien-Notation nicht aufgenommen wurden, läßt sich natürlich nicht völlig ausschließen, besitzt aber wohl einen geringeren Wahrscheinlichkeitswert.

Erweist sich mithin das Buchstabenneumensystem als mit der Chartres-Notation eng verbunden, so darf als sicher gelten, daß es in Konstantinopel erfunden und zuerst eingeführt wurde. Konstantinopel ist nämlich aller Wahrscheinlichkeit nach die wichtigste Pflegestätte und das Ausstrahlungszentrum der Chartres-Notation gewesen. Verwiesen sei auf unsere Ausführungen über die Entstehungsorte der Codices L₁, L₂ und L₃. Diese letztere Handschrift ist mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit in der Hauptstadt geschrieben, und das gleiche darf aus etlichen Gründen auch für den Codex L angenommen werden. Nicht unerwähnt bleibe in diesem Zusammenhang die Beobachtung, daß auch im Coislin-Faszikel (fol. 51–58v) des Codex L, wie sonst überall, Buchstabenneumen auftreten, und zwar das Elaphron und die Psele.

Für das Verständnis der byzantinischen und altslavischen Semeiographie wird man dem Nachweis des Buchstabensystems der Chartres-Notation eine eminente Bedeu-

¹² Von den nachträglich in Patmos 55 und Esphigmenu 54 hinzugefügten Buchstabenneumen darf hier abgesehen werden, desgleichen von den Coislin-Neumierungen des Psaltikons (s. Kap. XXXI).

¹³ Zud berücksichtigen ist allerdings, daß im Blagoveščenskij Kondakaf die Chamele und Psele ausnahmsweise auch innerhalb kondakarischer Aufzeichnungen erscheinen. Die wenigen Fälle begegnen, soweit ich sehe, nur in den Pasapnoaria und in den Polyeleoi (fol. 105/Z. 5 und 12, fol. 105v/5, 111/7, 112v/9, 113/3). Daß beide Zeichen sowie das Oblačko sich in den sematischen und psaltischen Neumierungen des Codex recht häufig finden, ist völlig „normal“ und sei nur der Vollständigkeit halber hier festgehalten (s. S. 13 und Kap. XXXI).

tung nicht absprechen können. Ist nämlich dieses Buchstabensystem einmal geklärt, so wirft die paläographische Entwicklung von der alt- zur mittelbyzantinischen Notation hin, sofern es zumindest das Phänomen der Hypotaxis und die Funktionen der Pneumata anbelangt, keine Rätsel mehr auf. Es wird deutlich, daß die Bestrebungen nach diastematischer Präzision nicht erst im 12. Jahrhundert einsetzen, sondern sich bis ins 10. Jahrhundert zurückverfolgen lassen. Doch von der Erforschung der Neumenschriften des Ostens abgesehen, auch für das Studium der Paläographie des lateinischen Chorals gewinnt die Erschließung des byzantinischen Buchstabensystems geradezu überragende Bedeutung. Von dieser Warte aus gesehen, eröffnen sich nämlich, wie schon angedeutet, völlig neue Perspektiven, vor allem für die Beurteilung der mit den lateinischen *litterae significativae* gegebenen Probleme (s. Kap. XXII).

DIE TONOI SYNTHETOI (ZUSAMMENGESETZTE ZEICHEN)

1. Grundsätzliche Erwägungen

Σύνθετοι δὲ λέγονται διὰ τὸ
συνίστασθαι διὰ δύο ἢ τριῶν τόνων.
Codex Vaticanus graecus 872

GRUPPIERUNGSFRAGEN

Gemessen an den *neumae compositae* der lateinischen Choralnotation weisen die byzantinischen und paläoslavischen Neumenschriften eine weitaus größere Anzahl zusammengesetzter Zeichen auf. Nicht zuletzt aus diesem Grunde bereitet die Gruppierung der *Tonoï synthetoi* beträchtliche Schwierigkeiten, zumal in den Traktaten gar keine Anhaltspunkte für die Lösung der Frage gegeben sind. Eine Scheidung der Zeichen in zwei-, drei- und noch mehrtönige, wie sie sich im Falle der *neumae compositae* bewährt, läge freilich besonders nahe. Ein Versuch in dieser Richtung zeigt indessen keine befriedigenden Resultate. Es entsteht ein geradezu chaotisches Bild, das im stärksten Widerspruch zu den sonstigen wohlgeordneten Verhältnissen der einzelnen Notationssysteme steht und das infolgedessen verworfen werden muß. Geht man dagegen von paläographischen Erwägungen aus und probiert man die einzelnen Gruppierungsmöglichkeiten durch, so bietet sich, ganz gleichgültig welcher Weg im einzelnen auch beschritten wird, immer wieder ein und dieselbe Lösung an, die in idealer Weise systematischen Ansprüchen genügt und darüber hinaus geradewegs zur Erkenntnis der zugrundeliegenden notationstechnischen Prinzipien führt.

Unsere Untersuchung nimmt ihren Ausgang von der Frage nach den Grundzeichen, die verdoppelt werden, und nach dem Sinn der Verdoppelung. Solcher Zeichen gibt es vier: die Oxeia, den Apostroph, die Bareia und das Kentema. Die durch Verdoppelung entstehenden Zusammensetzungen werden in den Traktaten unter den Termini Diple, Dyo Apostrophoi oder Syndesmoi, Piasma und Dyo Kentemata angeführt. Hinsichtlich ihrer funktionellen Bedeutung sind die ersten drei Zusammensetzungen von den Dyo Kentemata streng zu unterscheiden. Bei den ersten drei Zusammensetzungen, denen hier unser Interesse gilt, bedeutet nämlich die Verdoppelung gewissermaßen eine metrische Addition: Die Zeitdauer des betreffenden Grundzeichens wird verlängert. In keiner Weise werden dadurch die Intervallverhältnisse beeinträchtigt. Das zweite Zeichen jeder Zusammensetzung ließe sich als Tonwiederholungszeichen deuten. Diesen metrisch-rhythmischen Sinn besitzt die Verdoppelung nicht nur im Falle der Diple und der Dyo Apostrophoi, sondern, wie noch auszuführen sein wird, auch im Falle des Piasma. Das berechtigt, die drei Zeichen zusammenzufassen und gewisser-

maßen an den Anfang der Einteilung zu stellen. Anders verhält es sich dagegen mit den Kentemata. Hier handelt es sich nicht um die metrische Verlängerung des Punktes, vielmehr zeigt die Verdoppelung an, daß zwei kurze Töne verschiedener Höhe vorgelesen werden sollen. Die Dyo Kentemata bilden also innerhalb der verdoppelten Zeichen einen Sonderfall, und auch aus diesem Grunde haben wir es vorgezogen, sie im Rahmen der Grundzeichen (Kap. VI) zu besprechen.

Als maßgeblich für die weitere Durchführung der Gruppierung erwies sich die Beobachtung, daß zahlreiche Tonoι synthetoi als ersten Bestandteil der Zusammensetzung eines der drei erwähnten verdoppelten Grundzeichen aufweisen. Die Diple, die Dyo Apostrophoi und das Piasma fungieren also in den meisten Zusammensetzungen als „Kopfneumen“, woraus sich, wie von selbst, eine Gliederung in drei weitere Gruppen ergibt. Wie zu erwarten ist, sind die Zeichen jeder dieser Gruppen untereinander verwandt. Man möge nicht daran Anstoß nehmen, daß wir der ersten und dritten Gruppe noch Zusammensetzungen zurechnen, die in „frontaler“ Stellung außer der Diple bzw. dem Piasma auch den Apostroph aufweisen. Nicht um Durchbrechungen des Prinzips handelt es sich in diesen Fällen; es mag nämlich als sicher gelten, daß der Apostroph erst in einem späteren Stadium der größeren Deutlichkeit halber der betreffenden Zusammensetzung hinzugefügt wurde.

Zu einer eigenen Gruppe schließen sich sodann jene Tonoι synthetoi zusammen, die das Klasma einbeziehen. Auch diese Tonoι haben an der „Vorderseite“ zwar ebenfalls eine Diple, die Syndesmoi oder das Piasma, weshalb sie sich auf die erwähnten drei Gruppen mühelos verteilen ließen; indessen das Klasma, das hier überall als „Schlußneume“ placiert ist, erweist sich seiner Wirkung nach als das „stärkere“ Zeichen. Es stiftet zwischen den einzelnen Zusammensetzungen Verwandtschaften und läßt daher ihre Zusammenfassung als durchaus berechtigt erscheinen.

Zu zwei weiteren Gruppen lassen sich ferner jene Tonoι synthetoi zusammenfassen, die aus der Oxeia und der Bareia bestehen bzw. die das Katabasma aufweisen. Zum größten Teil handelt es sich um Ligaturen (s. weiter unten), deren Studium für die Frage nach dem Zusammenhang zwischen den lateinischen und byzantinischen Neumen größte Bedeutung beizumessen ist.

Einer letzten Gruppe mögen schließlich die „vielgliedrigen“ Tonoι synthetoi zugewiesen werden.

Zu den Funktionen der zusammengesetzten Zeichen soll an dieser Stelle nur soviel gesagt werden, daß sie in erster Linie nach dem additiven Prinzip geregelt sind. Von der Verdoppelung der Grundzeichen und ihrem speziellen Sinn haben wir bereits gesprochen. Fassen wir die übrigen Zusammensetzungen ins Auge, so ist schon jetzt festzustellen, daß bei den meisten die einzelnen Bestandteile ihren diastematischen und rhythmischen Wert durchaus bewahren. Die meisten Zusammensetzungen wollen gewissermaßen als Summen ihrer Elemente verstanden werden. Doch lassen sich auch gelegentliche „Durchbrechungen“ des additiven Prinzips beobachten. Das wohl eindrucksvollste Beispiel dafür bietet das mega Kratema, ein Zeichen, das sich aus Diple und Petaste zusammensetzt. In Anbetracht seiner Zusammensetzung möchte man meinen, das Zeichen müßte zwei aufsteigende Töne anzeigen. Indessen, die Neume gibt

— wider die Regel — einen einzigen Ton an. Dieser Fall und die analogen Fälle der Diple und der Dyo Apostrophoi verdienen insofern besondere Beachtung, als sie exemplifizieren, daß die Klasse der Tonoí synthetoi auch eintönige Zeichen umfaßt.

KONJUNKTUREN UND LIGATUREN

Es obliegt noch, die Frage nach der Schreibweise der zusammengesetzten Zeichen zu erörtern. Werden ihre einzelnen Bestandteile getrennt oder in einem Zuge geschrieben? Zur Beantwortung dieser Frage erscheint es ratsam, zunächst die geläufige Terminologie zu schärfen. Mehrtönige zusammengesetzte Zeichen werden häufiger Ligaturen genannt. Damit wird allgemein die Vereinigung zweier oder mehrerer Töne zu einer Gruppe gemeint. Ist dieser Terminus in musikalischer Beziehung gerechtfertigt, so befriedigt er in paläographischer Hinsicht nicht. Genau genommen, müßte er nämlich nur auf Zeichen angewandt werden, die tatsächlich in einem Zuge geschrieben sind. Zusammengesetzte Neumen, deren Bestandteile voneinander getrennt notiert werden, müßten hingegen anders benannt werden. Zu deren Bezeichnung bietet sich der Terminus Konjunktur an, der von Theoretikern der Mensuralnotation des 13. Jahrhunderts bekanntlich häufiger herangezogen wird¹.

Entschließt man sich, diese Terminologie auf den Bereich der altbyzantinischen und paläoslavischen Neumenschriften zu übertragen², so empfiehlt es sich, drei Gruppen zusammengesetzter Zeichen zu unterscheiden, nämlich außer den Konjunkturen und den Ligaturen eine dritte Gruppe von Neumen, deren Schreibweise in den Handschriften schwankt. Naturgemäß ist die Gruppe der als Konjunkturen aufgezeichneten Tonoí synthetoi die umfangreichste. Es ist nämlich im Auge zu behalten, daß in den paläobyzantinischen Neumierungen das Kentema, die Dyo Kentemata und die beiden Akzente, die Oxeia und die Bareia, einen hohen Häufigkeitsgrad erreichen. Kombinationen punktartiger und strichartiger Zeichen lassen sich jedoch in einem Zuge nicht gut aufzeichnen. Nicht zuletzt daraus ist die hohe Anzahl der Konjunkturen zu erklären. Im gleichen Atemzug ist jedoch zu erwähnen, daß einige Zeichen sich von Haus aus für eine ligaturmäßige Schreibweise eignen. Das gilt in besonderem Maße für Zusammensetzungen der Oxeia mit der Bareia. Auch zwei oder drei untereinander liegende Apostrophoi lassen sich besonders gut in einem Zuge schreiben. Aber auch die Diple verleitet geradezu zur ligaturmäßigen Schreibweise, wenn sie mit anderen Zeichen gepaart wird.

Für die Besprechung der einzelnen Tonoí synthetoi ist es wichtig, bereits hier festzustellen, daß das proportionale Verhältnis zwischen Konjunkturen und Ligaturen in

¹ Verwiesen sei vor allem auf die Darstellung der *conjuncturae* in dem Traktat des Pseudo-Aristoteles (veröffentlicht von Edmond de Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi*, I, Paris 1864, 251–281, besonders 275 f.); vgl. hierzu Gustav Jacobsthal, *Die Mensuralnotenschrift des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts*, Berlin 1871, 71–86.

² Diese strengere Unterscheidung zwischen Konjunkturen und Ligaturen ist in Mdo III, 26–30, noch nicht durchgeführt. Seine diesbezüglichen Ausführungen dort möchte der Verfasser in diesem Sinne modifiziert wissen.

den einzelnen Notationen verschieden ist. In Coislin-Aufzeichnungen wird das Neumenbild, im großen und ganzen gesehen, von den Konjunkturen bestimmt. Ligaturen stehen bei weitem in der Minderzahl. In sematischen Neumierungen kommen dann Ligaturen kaum vor. In der Chartres- und in der Kondakarien-Notation gewinnen hingegen neben den Konjunkturen auch die Ligaturen einen erheblichen Anteil. Gern verbinden sich vor allem etliche der „großen Zeichen“ miteinander. Die Untersuchung der „großen Zeichen“ der Chartres-Notation führt schließlich zu dem unerwarteten Ergebnis, daß einige dieser Neumen Ligaturen „kleiner Zeichen“ sind.

Zu erwähnen sind noch jene Zeichen, die in den Quellen teils als Konjunkturen und teils als Ligaturen notiert auftreten. Es handelt sich vor allem um das Xeron Klasma, das mega Kratema und die Bindungen, die das letztere Zeichen eingeht. In den älteren Quellen (alle Chartres-Stadien sowie Coislin I bis IV) werden diese Semata regelmäßig als Konjunkturen geschrieben, wogegen sie in den jüngeren Coislin-Codices (Coislin V/VI) und in mittelbyzantinischen Aufzeichnungen, von wenigen Ausnahmen abgesehen, als Ligaturen begegnen. Es braucht kaum hervorgehoben zu werden, daß nicht zuletzt die graphische Form dieser zusammengesetzten Zeichen bis zu einem gewissen Grade eine Datierungshilfe bietet. Weit verfehlt wäre es jedoch, daraus zu folgern, daß rein paläographische Kriterien für die Aufstellung einer chronologischen Ordnung der Quellen ausreichen. Auf diesem Wege allein kommt man über allenfalls grobe Zuweisungen nicht hinaus. Erst die Berücksichtigung der speziellen notationstechnischen Kriterien ermöglicht, wie bereits mehrfach angedeutet, eine genauere Datierung.

2. Zusammensetzungen durch Verdoppelung der Grundzeichen

DIPLE // UND DYŌ APOSTROPHOI >>

Zusammen mit den mega Kratema werden die beiden Kombinationen in der Neumentabelle des Codex L₃ unter dem Terminus *Kratemata* verzeichnet. Damit wird offensichtlich auf die besondere rhythmische Bedeutung der Kombinationen hingewiesen. Keineswegs sollte jedoch deshalb der Eindruck hervorgerufen werden, als hätten die Zeichen nur einen rhythmischen, keinen diastematischen Wert. Zu dieser Vorstellung könnte vor allem die Erfahrung verleiten, daß im mittelbyzantinischen System die Diple nur als rhythmisches Zeichen fungiert, da sie ja bekanntlich niemals allein, sondern stets in Verbindung mit Intervallzeichen auftritt.

Diese Erscheinung repräsentiert jedoch ein spätes Stadium der Entwicklung. In den paläobyzantinischen Neumierungen besitzen hingegen die Diple und die DyŌ Apostrophoi außer ihrer speziellen rhythmischen Eigenschaft noch einen bestimmten Intervallwert, und zwar ursprünglich den Intervallwert ihres Grundzeichens, nämlich der Oxeia bzw. des Apostrophs. Nicht zuletzt darin ist die Logik und Konsequenz des Systems zu erblicken, daß gerade der Oxeia und dem Apostroph, den beiden konträren Hauptzeichen der Bewegung, auch zusätzliche rhythmische Funktionen anver-

traut werden. Durch die Verdoppelung der beiden Zeichen wird es wenigstens in der Theorie möglich, jeden beliebigen steigenden oder fallenden Ton als metrisch lang zu kennzeichnen.

Dient die Verdoppelung aber vornehmlich als metrische Indikation, so bleibt der Intervallwert des Grundzeichens unangetastet. Das bedeutet, daß, sofern es den Intervallwert der Diple und der Dyo Apostrophoi betrifft, für die verdoppelten Zeichen wenigstens im Grundsätzlichen dieselben Regeln gelten, die wir für die Oxeia und den Apostroph haben aufstellen können. Im Falle der Diple müssen allerdings die Regeln etwas erweitert werden.

In den paläobyzantinischen Neumierungen bezeichnet die Diple — der Oxeia entsprechend — in erster Linie ein aufsteigendes Intervall, und zwar meist die Sekunde oder die Terz. In einigen Fällen wird sie jedoch noch zur Bezeichnung der Tonwiederholung oder gar eines fallenden Intervalls eingesetzt. Erstere Verwendungsart (s. Bsp. 182) leuchtet ein, da auch die Oxeia mitunter als Tonwiederholungszeichen fungiert und außerdem der ältesten Notation ein eigenes Tonwiederholungszeichen, das hätte verdoppelt werden können, nicht zur Verfügung stand. Die Verwendung der Diple als absteigendes Zeichen mag indessen zu Recht als Widerspruch aufgefaßt werden, denn es wäre zu erwarten, daß diese Aufgabe den Dyo Apostrophoi zufällt.

Zur Klärung des Sachverhalts tragen bis zu einem gewissen Grade jene Fälle bei, wo paläobyzantinische Quellen die Diple und die Dyo Apostrophoi untereinander „vertauschen“. Es läßt sich überaus häufig beobachten, daß Coislin-Handschriften die Diple auch an Stellen notieren, wo Chartres-Codices einen fallenden Tonschritt „korrekt“ mit den Dyo Apostrophoi wiedergeben (Bsp. 180, 214, 218–219). In dieser Hinsicht weisen sich die Chartres-Neumierungen zweifellos durch korrekte Orthographie aus. Die scheinbare Nachlässigkeit in der Rechtschreibung späterer Coislin-Quellen deutet aber darauf hin, daß im Laufe der Entwicklung die Diple auch Aufgaben übernahm, die ursprünglich den Dyo Apostrophoi zukamen.

Damit lassen sich freilich alle irregulären Fälle nicht erklären, denn selbst in den älteren Chartres-Quellen begegnet die Diple häufiger als absteigendes Zeichen (Bsp. 24, 32, 147, 169, 229). Daß in diesen letzteren Fällen die Diple descendens des öfteren die Quinte des jeweiligen Echos oder den „Reperkussionston“ bezeichnet, ist in diesem Zusammenhang wiederum bemerkenswert und könnte als Aufhebung des Widerspruchs gedeutet werden, insofern nämlich, als mit der Diple — gemessen an dem Grundton — ja ein „hoher“ Ton angezeigt wird.

Es verdient hervorgehoben zu werden, daß die Diple nicht erst in mittelbyzantinischen Neumierungen mit Intervallzeichen versehen wird, sondern bereits in den späteren Coislin-Neumierungen. Verhältnismäßig früh macht sich die Tendenz bemerkbar, den Intervallwert des Zeichens durch den Zusatz des Ison, Oligon, des Apostrophs oder des Elaphron gewissermaßen zu präzisieren. So bildet die diastematisch „präzisierte“ Diple im Codex Petropolitanus graecus 789, dem bereits erwähnten 1106 geschriebenen Sticherarion in Coislin-Notation, durchaus die Regel. Gute Beispiele für die „präzisierte“ Diple bietet noch der Codex C₂, im Jahre 1137 geschrieben (s. Bsp. 172, 174). Unnötig zu sagen, daß damit ein wichtiger Anhaltspunkt für die Datierung

der mittleren und späteren Coislin-Quellen gefunden ist. Daß durch den Zusatz der genannten Intervallzeichen die Diple ihren ursprünglichen diastematischen Wert einbüßt und somit zu einem rein rhythmischen Sema wird, sei der Vollständigkeit halber angemerkt.

Bereits an dieser Stelle müssen wir noch festhalten, daß die Diple in den ältesten byzantinischen und sematischen Neumierungen mitunter zur Bezeichnung fallender Sekundschritte eingesetzt wird, namentlich bei Kadenzformeln des Deuterios, seltener des plagios Tetartos. Diese Fälle sollen im Zusammenhang mit der Zakrytaja besprochen werden (s. S. 206).

Verglichen mit der Diple erweist sich die Verwendung der Dyo Apostrophoi in paläobyzantinischen Neumierungen als weniger differenziert. Wie der Apostroph meist descendens ist, so bezeichnen auch die Dyo Apostrophoi in erster Linie ein fallendes Intervall, das heißt die Sekunde oder die Terz, und zwar vorwiegend den Grundton eines Echos, einen noch tieferen Ton oder auch den tiefsten Ton einer Formel. Sie fungieren allerdings auch als Tonwiederholungszeichen. Ihre Bestimmung als descendentes oder repetentes bereitet indessen kaum Schwierigkeiten. Die Bedeutung eines Tonwiederholungszeichens besitzen nämlich die Dyo Apostrophoi fast ausschließlich nur, wenn ihnen gleichfalls Dyo Apostrophoi vorangehen. Kommt also ein Dyo Apostrophoi-Paar vor, so ist die erste Kombination regelmäßig descendens, die zweite hingegen repetens (Bsp. 13, 171, 194, 210). Auch hier lassen die späteren Coislin-Quellen das Bemühen um diastematische Präzision insofern erkennen, als sie die zweite Kombination mit einem Ison überschreiben. (So verfahren unter anderen die Codices L₅ und Leningrad 789.)

Bei den Dyo Apostrophoi-Paaren ist übrigens zu beachten, daß die beiden Apostrophoi der ersten Kombination in den älteren paläobyzantinischen Quellen des öfteren nebeneinander notiert werden, selbst wenn sie zwei absteigende Töne angeben. Das ist beispielsweise in den Schlußkadenzen des Tritos der Fall. Die Beispiele (142) und (168) zeigen, daß jüngere Coislin-Codices der Gefahr von Mißverständnissen begegnen, indem sie die beiden Apostrophoi untereinander schreiben.

An jedem beliebigen Vergleich korrespondierender paläobyzantinischer und sematischer Neumierungen fällt besonders auf, daß letztere in der Regel anstelle der Dyo Apostrophoi die Diple aufweisen. Es ist festzuhalten, daß in der sematischen Notation die Dyo Apostrophoi eine recht eigenartige Behandlung erfahren, die sich in Parallele zur Sonderbehandlung des Apostrophs setzen läßt. Wie der Apostroph, so treten nämlich auch die Dyo Apostrophoi in Kombination mit anderen Intervallzeichen, nämlich mit der Oxeia oder der Bareia, häufiger auf; demgegenüber begegnen die alleinstehenden Dyo Apostrophoi selten (Bsp. 11, 18, 30). Offensichtlich sind sie bei der Adaptierung bis auf wenige Ausnahmen durch die Diple substituiert worden, und es mag als sicher gelten, daß diese Erscheinung in engem Zusammenhang mit der Ersetzung des Apostrophs durch die Stopica oder durch andere Zeichen steht.

Die sematische Notation zeichnet sich jedenfalls geradezu durch eine Scheu vor dem alleinstehenden Apostroph und den alleinstehenden Dyo Apostrophoi aus, die als Längenzeichen selten Verwendung finden. Nicht unerwähnt bleibe, daß die allein-

stehenden Dyo Apostrophoi in den ältesten russischen Neumentabellen — offenbar ihrer Seltenheit wegen — nicht verzeichnet werden, dies im Gegensatz zur Diple, die unter dem Namen *Statija* angeführt wird. Der Terminus *Dve Zapjatye* als Bezeichnung der sematischen Dyo Apostrophoi freilich ist im russischen Schrifttum gebräuchlich. Er leistet bei der Besprechung sematischer Neumierungen gute Dienste, weshalb wir ihn im folgenden verwenden.

Abschließend müssen wir hinzufügen, daß die Dyo Apostrophoi in der spätbyzantinischen Klassifizierung, so in der Papadike von Messina, im Codex Chrysander und im Codex Barberinus, auch Dyo *Syndesmoi* oder einfach *Syndesmoi* genannt werden — offenbar ein später hinzugekommener Terminus, den wir daher, ungeachtet des Vorzuges seiner Kürze, hier nicht übernehmen möchten.

PIASMA I $\parallel$ $\overset{\cdot\cdot}{\parallel}$, $\overset{\cdot\cdot}{\parallel}$,

In den meisten byzantinischen Traktaten wird übereinstimmend das Piasma als ein aus zwei Bareiaí zusammengesetztes Zeichen definiert. In mittelbyzantinischen Neumierungen tritt das Zeichen meist zusammen mit zwei, seltener auch mit mehreren Intervallzeichen auf, und aus dem Vergleich der paläobyzantinischen Neumierungen mit den mittelbyzantinischen ergibt sich eindeutig, daß das paläobyzantinische Piasma in der Regel eine zweitönige Figur anzeigt, deren zweiter Ton tiefer liegt als der erste. In melodischer Hinsicht besitzt also das Piasma genau dieselbe Bedeutung wie die Bareia; die über den Intervallwert der paläobyzantinischen Bareia aufgestellten Regeln lassen sich ausnahmslos auf das Piasma übertragen, so daß sich die Frage nach dem Sinn der Verdoppelung geradezu aufdrängt.

Die spätbyzantinischen Traktate, die zuerst zu Rate gezogen werden mögen, erläutern das Piasma als Vortragszeichen, indem sie von ihm meinen, daß es seinem Namen nach eine „Quetschung“ der Stimme andeute. So heißt es im Vatikanischen Traktat³: *Τὸ πιάσμα γίνεται ἀπὸ τοῦ πιέζω, τὸ συνθλίβω· πιέζειν γὰρ καὶ συνθλίβειν τὴν φωνὴν δεῖ, ἔνθα τοῦτο τεθῇ*. Diese Interpretation ist indessen in einer späteren Zeit aufgekomen und trifft den Kern der Sache nicht. Vergewenwärtigt man sich, daß die Verdoppelung im Falle der Oxeia und des Apostrophs einen rhythmischen Sinn hat, so liegt es nahe, auch für die Verdoppelung der Bareia eine ähnliche Bedeutung anzunehmen — eine Vermutung, die sich als zutreffend erweist, sobald die Positionen des Piasma in mittelbyzantinischen Neumierungen genauer untersucht werden. Es zeigt sich nämlich, daß hier das Piasma nicht bloß zusammen mit Intervallzeichen erscheint, sondern daß dabei das jeweils erste Intervallzeichen der Konjunktur des öfteren mit einem Klasma ausgestattet ist (Bsp. 139–142).

Der erste Ton der Piasma-Figur ist demnach länger vorzutragen als der zweite, und gerade zur Bezeichnung dieser rhythmischen Dehnung muß die Bareia verdoppelt werden. Dieser Erkenntnis darf deshalb eine gewisse Bedeutung nicht abgesprochen werden, weil sie, wie schon angedeutet, die Logik des Systems offenbar werden läßt.

³ Tardo, *Melurgia*, 195.

An der Schreibweise der Plasma-Figur läßt sich übrigens die notationstechnische Entwicklung zur mittelbyzantinischen Schrift hin in besonders eindrucksvoller Weise demonstrieren. Ganz deutlich lassen die herangezogenen Handschriften drei Entwicklungsstadien erkennen. Im ersten, das durch die Chartres-Quellen und die slavischen Codices vertreten ist, wird das bloße Plasma-Zeichen geschrieben. Im zweiten Stadium dann wird das Plasma-Zeichen, wie unsere Coislin-Quellen Va und Vi veranschaulichen, mit einigen Intervallzeichen versehen. Im Schlußstadium aber erfahren die Intervallzeichen letztmögliche diastematische Präzisierung, außerdem wird noch das Kasma hinzugefügt. Die mittelbyzantinische Schreibweise verrät, daß das Plasma-Zeichen, seiner ursprünglichen Bedeutung beraubt, nunmehr eigentlich lediglich den „Zusammenhalt“ der Konjunktur gewährleistet.

Es ist noch festzuhalten, daß die zweitönige Plasma-Figur mitunter durch Heranziehung eines dritten Tones ausgeschmückt wird. So wird die Figur *hg* in *ahg* verwandelt. Jüngere Coislin-Codices notieren diese Variante derart, daß sie das Plasma-Zeichen mit der Konjunktur von Apostroph (oder Oligon) und Dyo Kentemata überschreiben und darunter noch einen Apostroph hinzusetzen (Bsp. 113, 141, Taf. XIX/Z. 7 und 13). Das Chartres-Äquivalent dieser Graphie ist die Konjunktur von Apostroph und Dyo Kentemata mit darunter liegendem Apostroph (s. außer den zuletzt genannten Beispielen noch Bsp. 349–350) oder die Konjunktur von Kondeuma und Dyo Kentemata.

3. Zusammensetzungen mit der Diple als „Kopfneume“

MEGA KRATEMA (Diple + Petaste)



Außer der Diple und den Dyo Apostrophoi verzeichnet die Neumentabelle des Codex L3 unter dem Namen *Kratemata* gewissermaßen als dritte Neume im Bunde der Längenzeichen die Kombination von Diple und Petaste. Diese Kombination wird bereits im Pariser Traktat, übrigens durchweg auch in den späteren Lehrschriften, das *mega Kratema* genannt, wohl um auf diese Weise das Zeichen gegen die beiden anderen *Kratemata* abzugrenzen. Heißt es im Codex Lavra 610⁴ von der Diple und den Dyo Apostrophoi explizit, daß sie die reguläre Zeitdauer der Oxeia bzw. des Apostrophs genau verdoppeln, so schreibt der Codex auch dem großen *Kratema* dieselbe metrische Bedeutung zu: *Διπλὴ μὲν οὖν, οὐ δι' ἄλλο τι, ἢ ἵνα δείξῃ τὸν ψάλλοντα διπλασιᾶσαι τὸν χρόνον τοῦ σημαδίου ἐκείνου μεθ' οὗ ἔκειτο, ἵγουν διὰ πλείονα ἀργίαν. Τὴν αὐτὴν δύναμιν ἔχει καὶ τὸ κράτημα· καὶ τοῦτο γὰρ δι' ἀργίαν τίθεται· διαφέρουσι δὲ μόνον κατὰ τὴν χειρονομίαν.*

Demgegenüber stellt der Codex Lavra 1656⁵ eine Rangfolge der drei *Kratemata* auf, wonach das *mega Kratema* den ersten Platz einnimmt, während Diple und Dyo

⁴ Tardo, *Melurgia*, 186, 193.

⁵ Tardo, *Melurgia*, 223.

Apostrophoi den zweiten bzw. dritten Platz belegen: Ἐκ τῶν τοιούτων οὖν σημαδίων ἀφώνων τε καὶ ἐμφώνων εἰσι κρατήματα τρία· δηλονότι τὸ μέγα κράτημα ἔχει τὴν πρῶτην ἀργὴν [ἀργίαν] καὶ ἡ διπλὴ τὴν δευτέραν, οἱ δὲ δύο ἀπόστροφοι τὴν τρίτην⁶.

Sofern es den Unterschied zwischen Diple und mega Kratema betrifft, scheint diese zweite Auffassung dem Sachverhalt näherzukommen. Das mega Kratema ist nämlich, wie schon allein seine reichere Zusammensetzung verrät, zweifellos ein „gewichtigeres“ Zeichen als die Diple. Hinsichtlich der dynamischen Bedeutung der beiden Zeichen ist das evident, da ja, wie ausgeführt, die Petaste „stärker“ als die Oxeia ist. Aber auch in metrisch-rhythmischer Hinsicht ist es nicht weniger offensichtlich. Nicht nur begegnet nämlich das mega Kratema weitaus seltener als die Diple — was nichts anderes bedeutet, als daß es für besonders emphatische Wirkungen aufgespart bleibt —, sondern es findet sich auch vorwiegend über betonten Silben, und zwar über solchen, auf die gewissermaßen der Hauptiktus der jeweiligen Zeile fällt — dies im Gegensatz zur Diple, mit der bisweilen, so häufig am Kolonende, auch unbetonte Silben versehen werden.

Das mega Kratema ist dynamisch und rhythmisch das gewichtigste Längenzeichen der byzantinischen und altslawischen Notation. Fragen wir nach seinem Intervallwert, so gelten ohne Einschränkung die über die paläobyzantinische Petaste aufgestellten Regeln. Die Neume bezeichnet ein aufsteigendes Intervall, meist die Sekunde, die Terz oder die Quarte, in bestimmten Fällen jedoch — infolge der Hypotaxis — auch die Tonwiederholung (Bsp. 18, 54, 129, 147, 188, 193, 209; in Bsp. 188 ist die Kombination von Oxeia und Dyo Kentemata in L₃ mit *ef* zu transkribieren).

In späteren Coislin- und mittelbyzantinischen Neumierungen wird das mega Kratema, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, stets als Ligatur geschrieben; Diple und Kratema rücken also zusammen. Ist die Kombination mit dem Kentema bereits in den ältesten Codices üblich, so wird in den jüngeren das Zeichen gelegentlich noch mit dem Oligon versehen. Die mittelbyzantinische Schreibweise bedeutet folgerichtig, daß das Kratema seiner ursprünglichen diastematischen Funktion völlig enthoben wurde. Es dient hauptsächlich als rhythmisches Zeichen.

Dyo (Diple + Oxeia)

Während der Pariser Traktat diese Kombination mit dem Ausdruck αἱ τρεῖς ὀξεῖαι (die drei Oxeiai) umschreibt, wird sie in der Neumenliste des Codex L₃ mit dem präzisen Terminus Dyo verzeichnet. In russischen Neumentabellen figuriert sie unter dem Namen *Strěla* („der Pfeil“). Wie schon der Name Dyo („zwei“) verrät, handelt es sich um eine stereotype zweitönige Figur, und zwar um einen Sekund-, Terz-,

⁶ Auch im Lehrgesang des Kukuzeles kommen die τρία κρατήματα vor, und zwar als letzte „Formel“ vor dem Epilog. Daß hier (in der Version des Atheniensis 2458) auf das mega Kratema nicht die Diple, sondern die Dyo Apostrophoi (mit Elaphron) folgen, ist in der melodischen Struktur der Formel begründet. Aus dieser Reihenfolge der drei Längenzeichen ließe sich daher keineswegs schließen, daß der Lehrgesang etwa eine von der Rangordnung des Codex Lavra 1656 abweichende „Hierarchie“ aufstellt.

Quart- oder (ganz selten) einen Quintschritt aufwärts, wobei der erste Ton *la*  *ang*, der zweite hingegen kurz ist.

Zur Veranschaulichung mögen die Beispiele (1), (7–9), (36), (46–48), ( 59–60) (151), (175) und (177) dienen. In (46) und (48) stimmen hinsichtlich der *Figur* *Dyo* die paläobyzantinischen Versionen mit der mittelbyzantinischen und sematische *en* überein. In (47) weist Va das Anatrichisma *la* auf (s. S. 203), das hier den Tonga *ang g ah* anzeigt. Auch in (151) bevorzugt Va das Anatrichisma (*g ah*), während *La* und *Ch* die Kombination *Dyo* notieren. Sie gibt hier einen Terzsprung an und ist mit *t g h* zu transkribieren. Demgegenüber scheinen in (175) die „drei Oxeiai“ den Sekundschritt *f g* anzuzeigen (vgl. C4 in Bsp. 176).

Es ist zu beachten, daß die Kombination *Dyo* häufiger mit dem zweistufigen *Anastama*, dem *Lygisma* oder der Kombination *Apeso exo* substituiert wird , ferner daß die *Oxeia* gelegentlich mit dem *Kentema* begegnet, ohne daß damit ein Bedeutungswandel verbunden wäre.

ANASTAMA (Apostroph + Diple + Petaste + [Dyo Kentemata])    

An zwei Stellen nimmt der Pariser Traktat auf die Konjunktur *Anastama*  Bezug. Wird sie das erste Mal als die Zusammensetzung von zwei *Oxeiai*, *Apostroph*  und *Petaste* angeführt, so unterscheidet sich die zweite Erwähnung von der ersten nur dadurch, daß die Zusammensetzung um die *Dyo Kentemata* erweitert wird: . . . αἱ δύο ὀξεῖαι, ἀποστροφος καὶ πεταστή, τὸ λεγόμενον ἀνάσταμα . . . καὶ εὖει  αἱ δύο ἀνάσταμα ὅπερ καὶ αὐτὸ μετὰ διπλῆς ὀξεῖας καὶ πεταστῆς, ἀποστροφος καὶ δύο κεντημάτων συνίσταται. Beide Konjunktoren kommen in den paläobyzantinischen Quellen vor, und zwar häufig mit derselben Bedeutung. Aus dem Vergleich  mit den mittelbyzantinischen Neumierungen und aus weiteren Beobachtungen geht  hervor, daß das *Anastama* sowohl zweistufig, als auch drei- und vierstufig sein kann, so daß also drei Kategorien von Fällen zu unterscheiden sind.

Das zweistufige *Anastama* erweist sich als der *Dyo-Figur* weitgehend ähnlich, wenn auch nicht als mit ihr identisch. Es bezeichnet nämlich zwar einen Sekundschritt aufwärts, der meist an die Stufen *ga*, *c' d'* und *f' g'* gebunden ist, und fixiert das metrische Verhältnis zwischen den beiden Tönen als lang-kurz. Festzuhalten ist jedoch, daß das zweistufige *Anastama* — im Gegensatz zur Kombination *Dyo* — keinen steigenden Terz- oder Quartschritt anzeigt. Auch besteht zwischen den beiden Konjunktoren insofern ein qualitativer Unterschied, als der zweite Ton bei jenem mit einer *Oxeia*, bei diesem hingegen mit einer *Petaste* wiedergegeben wird. Die Figuren sind indessen so verwandt, daß sie in paläobyzantinischen Quellen recht häufig ausgetauscht werden (Bsp. 52–54, 144, 212, 349).

Daß zur Fixierung des zweistufigen *Anastama* die Konjunktur stets ohne die *Dyo Kentemata* eingesetzt wird, erscheint völlig verständlich, da ja nur zwei Töne angezeigt werden sollen. Genügen zu deren Bezeichnung *Diple* und *Petaste*, so mag berechtigterweise die Frage nach der Funktion des *Apostrophs* erhoben werden, dessen V. erw-

Apostrophoi den zweiten bzw. dritten Platz belegen: Ἐκ τῶν τοιούτων οὖν σημαδιῶν ἀφῶνων τε καὶ ἐμφῶνων εἰσι κρατήματα τρία· δηλονότι τὸ μέγα κρατήμα ἔχει τὴν πρώτην ἀργὴν [ἀργίαν] καὶ ἡ διπλὴ τὴν δευτέραν, οἱ δὲ δύο ἀπόστροφοι τὴν τρίτην⁶.

Sofern es den Unterschied zwischen Diple und mega Kratema betrifft, scheint diese zweite Auffassung dem Sachverhalt näherzukommen. Das mega Kratema ist nämlich, wie schon allein seine reichere Zusammensetzung verrät, zweifellos ein „gewichtigeres“ Zeichen als die Diple. Hinsichtlich der dynamischen Bedeutung der beiden Zeichen ist das evident, da ja, wie ausgeführt, die Petaste „stärker“ als die Oxeia ist. Aber auch in metrisch-rhythmischer Hinsicht ist es nicht weniger offensichtlich. Nicht nur begegnet nämlich das mega Kratema weitaus seltener als die Diple — was nichts anderes bedeutet, als daß es für besonders emphatische Wirkungen aufgespart bleibt —, sondern es findet sich auch vorwiegend über betonten Silben, und zwar über solchen, auf die gewissermaßen der Hauptiktus der jeweiligen Zeile fällt — dies im Gegensatz zur Diple, mit der bisweilen, so häufig am Kolonende, auch unbetonte Silben versehen werden.

Das mega Kratema ist dynamisch und rhythmisch das wichtigste Längenzeichen der byzantinischen und altslawischen Notation. Fragen wir nach seinem Intervallwert, so gelten ohne Einschränkung die über die paläobyzantinische Petaste aufgestellten Regeln. Die Neume bezeichnet ein aufsteigendes Intervall, meist die Sekunde, die Terz oder die Quarte, in bestimmten Fällen jedoch — infolge der Hypotaxis — auch die Tonwiederholung (Bsp. 18, 54, 129, 147, 188, 193, 209; in Bsp. 188 ist die Kombination von Oxeia und Dyo Kentemata in L₃ mit *ef* zu transkribieren).

In späteren Coislin- und mittelbyzantinischen Neumierungen wird das mega Kratema, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, stets als Ligatur geschrieben; Diple und Kratema rücken also zusammen. Ist die Kombination mit dem Kentema bereits in den ältesten Codices üblich, so wird in den jüngeren das Zeichen gelegentlich noch mit dem Oligon versehen. Die mittelbyzantinische Schreibweise bedeutet folgerichtig, daß das Kratema seiner ursprünglichen diastematischen Funktion völlig enthoben wurde. Es dient hauptsächlich als rhythmisches Zeichen.

Dyo (Diple + Oxeia)

Während der Pariser Traktat diese Kombination mit dem Ausdruck αἱ τρεῖς ὀξεῖαι (die drei Oxeiai) umschreibt, wird sie in der Neumenliste des Codex L₃ mit dem präzisen Terminus Dyo verzeichnet. In russischen Neumentabellen figuriert sie unter dem Namen *Strěla* („der Pfeil“). Wie schon der Name Dyo („zwei“) verrät, handelt es sich um eine stereotype zweitönige Figur, und zwar um einen Sekund-, Terz-,

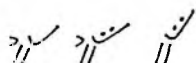
⁶ Auch im Lehrgefang des Kukuzeles kommen die τρία κρατήματα vor, und zwar als letzte „Formel“ vor dem Epilog. Daß hier (in der Version des Atheniensis 2458) auf das mega Kratema nicht die Diple, sondern die Dyo Apostrophoi (mit Elaphron) folgen, ist in der melodischen Struktur der Formel begründet. Aus dieser Reihenfolge der drei Längenzeichen ließe sich daher keineswegs schließen, daß der Lehrgefang etwa eine von der Rangordnung des Codex-Lavra 1656 abweichende „Hierarchie“ aufstellt.

Quart- oder (ganz selten) einen Quintschritt aufwärts, wobei der erste Ton lang, der zweite hingegen kurz ist.

Zur Veranschaulichung mögen die Beispiele (1), (7–9), (36), (46–48), (59–60), (151), (175) und (177) dienen. In (46) und (48) stimmen hinsichtlich der Figur Dyo die paläobyzantinischen Versionen mit der mittelbyzantinischen und sematischen überein. In (47) weist Va das Anatríchisma Ia auf (s. S. 203), das hier den Tongang *g ah* anzeigt. Auch in (151) bevorzugt Va das Anatríchisma (*g ah*), während La und Ch die Kombination Dyo notieren. Sie gibt hier einen Terzsprung an und ist mit *g h* zu transkribieren. Demgegenüber scheinen in (175) die „drei Oxeiai“ den Sekundschritt *f g* anzuzeigen (vgl. C4 in Bsp. 176).

Es ist zu beachten, daß die Kombination Dyo häufiger mit dem zweistufigen Anastama, dem Lygisma oder der Kombination Apeso exo substituiert wird, ferner daß die Oxeia gelegentlich mit dem Kentema begegnet, ohne daß damit ein Bedeutungswandel verbunden wäre.

ANASTAMA (Apostroph + Diple + Petaste + [Dyo Kentemata])



An zwei Stellen nimmt der Pariser Traktat auf die Konjunktur Anastama Bezug. Wird sie das erste Mal als die Zusammensetzung von zwei Oxeiai, Apostroph und Petaste angeführt, so unterscheidet sich die zweite Erwähnung von der ersten nur dadurch, daß die Zusammensetzung um die Dyo Kentemata erweitert wird: . . . αἱ δύο ὀξεῖαι, ἀποστροφος καὶ πετασθῆ, τὸ λεγόμενον ἀνάσταμαν . . . καὶ εὐειλητικὸν ἀνάσταμαν ὅπερ καὶ αὐτὸ μετὰ διπλῆς ὀξείας καὶ πετασθῆς, ἀποστροφου καὶ δύο κεντημάτων συνίσταται. Beide Konjunkturen kommen in den paläobyzantinischen Quellen vor, und zwar häufig mit derselben Bedeutung. Aus dem Vergleich mit den mittelbyzantinischen Neumierungen und aus weiteren Beobachtungen geht hervor, daß das Anastama sowohl zweistufig, als auch drei- und vierstufig sein kann, so daß also drei Kategorien von Fällen zu unterscheiden sind.

Das zweistufige Anastama erweist sich als der Dyo-Figur weitgehend ähnlich, wenn auch nicht als mit ihr identisch. Es bezeichnet nämlich zwar einen Sekundschritt aufwärts, der meist an die Stufen *ga*, *c' d'* und *f' g'* gebunden ist, und fixiert das metrische Verhältnis zwischen den beiden Tönen als lang-kurz. Festzuhalten ist jedoch, daß das zweistufige Anastama — im Gegensatz zur Kombination Dyo — keinen steigenden Terz- oder Quartschritt anzeigt. Auch besteht zwischen den beiden Konjunkturen insofern ein qualitativer Unterschied, als der zweite Ton bei jenem mit einer Oxeia, bei diesem hingegen mit einer Petaste wiedergegeben wird. Die Figuren sind indessen so verwandt, daß sie in paläobyzantinischen Quellen recht häufig ausgetauscht werden (Bsp. 52–54, 144, 212, 349).

Daß zur Fixierung des zweistufigen Anastama die Konjunktur stets ohne die Dyo Kentemata eingesetzt wird, erscheint völlig verständlich, da ja nur zwei Töne angezeigt werden sollen. Genügen zu deren Bezeichnung Diple und Petaste, so mag berechtigterweise die Frage nach der Funktion des Apostrophs erhoben werden, dessen Verwen-

dung in den meisten Fällen den Eindruck eines Widerspruchs hervorruft, da der erste Ton der Figur höher als der vorangehende Ton ist. Die Erklärung, daß es sich hier um einen Apostrophus ascendens bzw. repetens handeln könne, will nicht so recht einleuchten, zumal in Beispiel (54) der erste Anastama-Ton mit einem Quartsprung aufwärts erreicht wird.

Erst eine Reihe paläographischer Erwägungen führt zur Klärung des Sachverhalts: Im zwei- und dreistufigen Anastama besitzt der Apostroph keinen Intervallwert, vielmehr dient er als Zusatzzeichen, präziser formuliert, als Unterscheidungsmerkmal. Er wird nämlich notiert, offensichtlich um das Anastama vom mega Kratema, das sich ja ebenfalls aus Diple und Petaste zusammensetzt, auseinanderhalten zu können.

Zu erwähnen bleibt noch, daß im Lehrgesang des Kukuzeles die mit dem Wort Anastama textierte Formel sechs Töne umfaßt, wobei die ersten beiden *g a* die Figur des zweistufigen Anastama bilden und die folgenden vier die Krousma-Figur konstituieren (Bsp. 143).

Die Figur des dreistufigen Anastama stellt sich als aufsteigender Tongang vor, der aus einem langen Hauptton und aus zwei kurzen, jeweils eine Sekunde aufwärts klimmenden Tönen besteht. Die Figur erscheint meist auf den Stufen *ahc* (Bsp. 57, 58, 67, 70, 145, 146, 232, 347), *hcd* (Bsp. 349–350) oder — seltener — *gah* (Bsp. 194), *c' d' e'* oder *e' f' g'* und wird in Coislin-Quellen mit der um die Dyo Kentemata bereicherten Konjunktur bezeichnet. In Chartres-Neumierungen kommt zwar auch die reguläre erweiterte Konjunktur vor, zumeist wird jedoch auf die Dyo Kentemata verzichtet, so daß die Unterscheidung des dreistufigen vom zweistufigen Anastama manche Schwierigkeiten bereitet (Bsp. 58, 67, 70, 145, 146, 194, 232, 347).

Die auffällige Abwesenheit des Apostrophs in der sematischen Neumierung des Beispiels (67) ließe sich zwar mit einem Hinweis auf die Besonderheit der sematischen Notation, ihn nach Möglichkeit zu vermeiden, deuten. Doch ist die Vermutung wahrscheinlicher, daß der Anastama-Konjunktur der Apostroph ursprünglich fehlte. Merkwürdig ist jedenfalls, daß L das zweistufige Anastama als Konjunktur von Apostroph, Diple und Petaste notiert, das dreistufige Anastama hingegen (ohne Apostroph) mit Diple, Petaste und Dyo Kentemata aufzeichnet (s. fol. 38/Z. 9, 46/13, 68/11, außerdem Taf. VI/Z. 2), vermutlich weil die Gefahr einer Verwechslung mit dem großen Kratema hier nicht bestand.

Zu Bsp. (145) ist zu bemerken, daß Ch an Stelle des Anastama das bloße Kratema hat. Hier muß dahingestellt bleiben, ob diese Abweichung als Variante zu deuten ist oder ob sie einer Nachlässigkeit des Schreibers entspringt. Auch in (232) notiert Ch das bloße Kratema, ohne daß es sich mit Sicherheit beantworten ließe, ob eine Variante vorliegt oder ob die Dyo Kentemata versehentlich fehlen.

Das vierstufige Anastama schließlich ist als Erweiterung des zweistufigen aufzufassen. Der steigende Sekundschritt, die Figur des zweistufigen Anastama, bleibt nämlich als Gerüst beibehalten, nur wird hier der Hauptton einmal von unten umspielt, um erst dann die Obersekunde zu erreichen. Es entstehen also Figuren wie *e def* (in Gesängen des plagios Deuterios), *f efg* (Barys), *h ahc* (Deuterios) oder *c hcd* (Tritos),

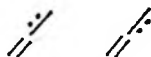
wobei einem langen Hauptton drei kurze Töne zur Seite stehen (Bsp. 13, 38, 39, 41, 147–149, Taf. XVIII/Z. 7). Mit der Anastama-Konjunktur wird diese Figur nur in Coislin- und in slavischen Handschriften bezeichnet. Chartres-Neumierungen weisen dagegen an den korrespondierenden Stellen meist das Lygisma oder die Kombination Dyo (s. Bsp. 147–148) auf.

Die Frage, ob die Coislin- und die sematische Anastama-Konjunktur tatsächlich die besprochene vierstufige Figur unverändert wiedergeben, ist freilich in Anbetracht des zweiten, absteigenden Tones berechtigt. Denn es ließe sich anzweifeln, ob der Apostroph der Coislin-Konjunktur, der im Falle der zwei- und dreistufigen Anastama als bloßes Unterscheidungsmerkmal gedeutet wurde, hier sich auf diesen zweiten Ton beziehen läßt, das heißt, ob er hier eigene diastematische Bedeutung besitzt und gewissermaßen als auf die Diple folgend angesehen werden darf. Die gestellte Frage ist indessen zu bejahen, selbst wenn man diese Annahme verwerfen möchte, und zwar zunächst weil in den meisten Fällen die Übereinstimmung zwischen der Coislin- und der mittelbyzantinischen Version in allen Einzelheiten evident ist; zweitens weil die Auslassung des zweiten Tones nicht nur das Gerüst der Figur, sondern die Struktur der ganzen Formeln bzw. Phrasen sprengen würde (in diesem Falle müßte nämlich beispielsweise in [13] und [38–39] anstatt *e def* die Figur *e fg* gesungen werden — eine Abweichung, in deren Folge der Rest der Phrasen einen Ton höher transponiert werden müßte); drittens weil in (38–39) die slavische Version über die Identität mit der mittelbyzantinischen Version keinen Zweifel zuläßt. Hier steht nämlich der Apostroph hinter der Statija, worauf die Skamejka folgt⁷. Ist man also nicht bereit, den Apostroph unserer Coislin-Konjunktur auf den zweiten Ton zu beziehen, so muß angenommen werden, daß dieser Ton extemporiert wurde.

Eine Bemerkung noch: In (147) ist die Dyo-Konjunktur (L₂, L₃, Ch) mit *h c*, in (149) dann (L₂) mit *c d* zu transkribieren.

ANATRICHISMA

Ia (Diple + Oxeia mit Dyo Kentemata)



Die Bezeichnung Anatrachisma („Schauern“, „Schaudern“) für diese Zusammensetzung findet sich bereits im Pariser Traktat: *πάλιν αἱ τρεῖς ὀξεῖαι μετὰ κεντημάτων δύο ἀποτελοῦσιν ἀνατριχισμόν*, und es ist erwähnenswert, daß der Traktat im Gegensatz zu den übrigen Kompendien das Anatrachisma eigens unter den Tonoí aufzählt.

Die Figur des Anatrachisma erweist sich als der des dreistufigen Anastama sehr ähnlich. Hier wie dort folgen auf einen langen Hauptton zwei stufenweise aufsteigende kurze „Nebentöne“ (Bsp. 47, 144, 151, 168, 176, 219). Zwischen den beiden Figuren bestehen jedoch zwei Unterschiede, die festgehalten werden wollen: Der zweite Ton wird im dreistufigen Anastama mit der Petaste angezeigt, im Anatrachisma hingegen mit der Oxeia. Daraus ergibt sich aber in dynamischer Hinsicht eine unterschiedliche

⁷ Das Chartres-Äquivalent dieser sematischen Konjunktur, nämlich die Kombination Diple — Apostroph — Oxeia mit Dyo Kentemata, läßt sich in L₃ nachweisen (s. fol. 37v/Z. 2).

Vortragsweise, da ja die Oxeia, gemessen an der Petaste, ein „schwächeres“ Zeichen ist. Das dreistufige Anastama bevorzugt dann bestimmte Positionen, wogegen das Anatríchisma auf allen Stufen begegnet. Zu bemerken ist noch, daß das Anatríchisma im Lehrgefang des Kukuzeles mit einer längeren Formel veranschaulicht wird, deren erste drei Töne (*a hc*) die Anatríchisma-Figur konstituieren (Bsp. 150).

Die angeführten Beispiele veranlassen zu einer ganzen Reihe von Beobachtungen. Es fällt zunächst auf, daß nur Va in allen Fällen die Anatríchisma-Konjunktur aufweist, die in (144) im Gegensatz zur mittelbyzantinischen Version mit *f ga* zu übertragen ist. Demgegenüber notiert L₃ nur in (168) und (219) das Anatríchisma; ansonsten bevorzugen unsere Chartres-Quellen die Kombination Dyo oder Apeso exo, die hier jeweils einen Terzschrift bezeichnen. Besonders lehrreich sind sodann die Beispiele (144) und (176). Sie sind nämlich jenen bereits erwähnten Karfreitagsantiphonen entnommen, die noch als Troparien aufgezeichnet begegnen, wodurch sich zahlreiche Vergleichsmöglichkeiten ergeben. Es zeigt sich, daß Va in beiden Fällen die Anatríchisma-Konjunktur auch mit den Dyo Apostrophoi als „Kopfneume“ schreibt. Daß // und >> äquivalent sind, ist evident.

Die paläobyzantinische Anatríchisma-Konjunktur mit den Dyo Apostrophoi veranschaulichen noch die Beispiele (70), (152) und (188). Hier begegnet das Anatríchisma am Kolonende, eine Position, die eine Erweiterung der Figur durch Wiederholung des zweiten und dritten Tones begünstigt. Ist diese Erweiterung in der mittelbyzantinischen Version mit Intervallzeichen ausgeschrieben, so behalten die paläobyzantinischen Quellen die reguläre Graphie bei; es ließe sich jedoch denken, daß die Figur ex improviso ausgeschmückt wurde.

An den sematischen Neumierungen fällt zunächst auf, daß sie die Anatríchisma-Konjunktur nur in (70), (152) und (188) aufweisen. In (168) schreibt Ch dagegen das Anastama, in (47) und (151) der Chartres-Version folgend, die Kombination Dyo, in (176) die Konjunktur von Apostroph, Dyo Kentemata und Oxeia, schließlich in (144), von der griechischen Überlieferung abweichend, die bloße Stopica.

Bemerkenswert ist, daß die Anatríchisma-Konjunktur mit den Dyo Apostrophoi in unseren sematischen Aufzeichnungen fehlt. Sie kommt weder in den herangezogenen slavischen Quellen noch in den ältesten russischen Neumentabellen vor. An sematischen Konjunkturen, die uns in diesem Zusammenhang interessieren, verzeichnet die Liste des Stichirars Nr. 408 des Klosters Troice-Sergievskaja Lavra drei: die *Strěla světlaja* (der „helle Pfeil“) // , die *Strěla mračnaja* (der „dunkle Pfeil“) >> und die *Strěla povodnaja* (der „führende Pfeil“) > .⁸ Man beachte, daß sich die beiden ersten Konjunkturen nur durch die Position der Dyo Kentemata (über oder unter der Oxeia) voneinander unterscheiden, ferner daß die *Strěla světlaja* in Ch weitaus seltener begegnet (s. fol. 5/Z. 4) als die *Strěla mračnaja*.

⁸ Von dieser Liste weicht die Neumentabelle des Hirmologs Nr. 249 der Moskauer Geistlichen Akademie insofern ab, als sie unter dem Namen *Strěla mračnaja* die bloße Dyo-Kombination // und unter dem Namen *Strěla povodnaja* die Konjunktur > verzeichnet. Die Konjunktur >> wird dagegen auch hier *Strěla světlaja* genannt.

Festzuhalten ist noch, daß die *Strěla mračnaja* in Ch meist am Kolonende erscheint. Verhältnismäßig selten tritt sie mitten im Kolon auf (s. jedoch Bsp. 236). Steht in paläobyzantinischen Aufzeichnungen eine *Anatrichisma*-Konjunktur mitten im Kolon, so notiert Ch an der korrespondierenden Stelle meist das sematische *Anastama*, die Kombination *Dyo* oder die *Strěla povodnaja*, die in einem eigenen Abschnitt behandelt werden muß.

KONJUNKTUR VON DIPLE UND ZWEI OXEIAI



Diese Kombination, die in den Traktaten nicht eigens angeführt wird, ist dem *Anatrichisma Ia* fast äquivalent. Verschieden ist lediglich die „dynamische“ Vortragsweise des dritten Tones (Bsp. 12, 119, 135, 224, 236). Auffallend häufig begegnet die Konjunktur in den Neumierungen der *Heothina* im Codex L3 (s. Taf. XIX/Z. 6).

ANATRICHISMA

Ib (Diple + Oxeia mit *Dyo Kentemata* + Oxeia)



oder



Mit dieser selten begegnenden Konjunktur wird eine Erweiterung der *Anatrichisma*-Figur um einen vierten Ton angezeigt (Bsp. 235).

STATIJA S ZAPJATOJU (Diple + Apostroph) ==>

STATIJA SVĚTLAJA (Diple + *Dyo Kentemata*) ==:

ZAKRYTAJA (Diple + *Bareia*) ==\

Diese Kombinationen dürfen als spezielle Konjunkturen der sematischen Notation angesprochen werden. Die *Statija světlaja* ist den paläobyzantinischen Neumenschriften unbekannt, die beiden anderen Kombinationen treten zwar in paläobyzantinischen Codices auf, doch werden sie hier teilweise in anderer Bedeutung eingesetzt.

Daß die sematische Konjunktur von Diple und Apostroph einen einzigen Ton bezeichnet und nicht eine zweistufige Figur, wie man anzunehmen geneigt wäre, geht eindeutig aus der Untersuchung eines umfassenden Materials hervor. Der Apostroph, hier lediglich als Zusatzzeichen fungierend, verdeutlicht, daß die Diple einen tiefen Ton anzeigt. Die *Statija s zapjatoju* dient also der sematischen Notation gewissermaßen als Ersatz für die *Dyo Apostrophoi*, deren sie sich nur selten bedient. Die Beispiele (20), (34), (36), (156), (174), (210) und (248) veranschaulichen, daß unsere sematische Konjunktur an Stelle der *Dyo Apostrophoi* steht. Es bleibe nicht unerwähnt, daß sich die *Statija s zapjatoju* mit der in den späteren Coislin-Quellen vorkommenden Kombination // vergleichen ließe.

Die *Statija světlaja* stellt das Korrelat zur *Statija s zapjatoju* dar. Zeigt diese einen langen „tiefen“ Ton an, so jene einen langen „hohen“ Ton. Durch den Zusatz der

Dyo Kentemata erhält die Statija die spezielle Bedeutung eines „hellen“ Zeichens. Zur Veranschaulichung mögen zunächst die Beispiele (202) und (113) herangezogen werden.

In (202) bezeichnet die Statija svĕtlaja eine Sekunde aufwärts und erweist sich als dem paläobyzantinischen Kratema äquivalent. Insbesondere die Lesart des Codex Va, der zur Bezeichnung des hohen Tones (*d'*) sowohl das Kentema als auch die Psele notiert, erläutert in hervorragender Weise den Sinn der „hellen“ Statija.

Auch in (113) korrespondiert die sematische Kombination mit dem Chartres-Kratema des Codex Ls, das mit dem „hellen“ Kentema versehen ist. Auf einen kleinen Unterschied zwischen den Versionen sei hingewiesen. Wird in den mitgeteilten byzantinischen Versionen der Ton *h* über -λος mit einem Terzsprung erreicht, so in der slavischen Version des Codex Ch, wie übrigens in der mittelbyzantinischen des Codex D fol. 231v, stufenweise. Die Stopica s oĕkom über -NH- gibt also die Töne *ga* an.

Instruktiv ist dann Beispiel (106). Hier wurde die aus Gründen der Adaptierungstechnik „überzählige“ Anfangssilbe des kirchenslavischen Textes mit einer Statija svĕtlaja ausgestattet, zum Zeichen dessen, daß der Gesang nicht mit dem Grundton *e* beginnt, sondern mit einem hohen Ton, nämlich die Quarte (*a*). Übernommen wurde also der Schlußton des in der mittelbyzantinischen Version ausgeschriebenen Epechema Nenano.

Zu vermerken ist, daß die Statija svĕtlaja meist, aber keineswegs immer am Kolonende begegnet, ferner innerhalb der sematischen Fity (s. Kap. X).

Zur Ergänzung dieser Ausführungen muß noch darauf hingewiesen werden, daß die Präzisierung des diastematischen Wertes der Statija durch Zusatz des Apostrophs oder der Dyo Kentemata fakultativ ist. Keineswegs sollte der Eindruck entstehen, als bezeichne die bloße Statija, die übrigens weitaus häufiger erscheint als die mit dem Apostroph oder den Dyo Kentemata bereicherte, nur die Tonwiederholung oder allenfalls die steigende bzw. fallende Sekunde. Selbst wenn ihr das betreffende „Zusatzzeichen“ nicht beigegeben ist, vermag sie freilich auch einen tiefen bzw. hohen Ton anzuzeigen.

Wenden wir uns nunmehr der *Zakrytaja* (genauer: der *Statija zakrytaja*, das heißt der „geschlossenen“ Statija) zu, so erweisen sich ihre Positionen innerhalb der Neumenfolgen als maßgeblich für die semasiologische Bestimmung. Dabei ist zu unterscheiden, ob die *Zakrytaja* innerhalb bestimmter stereotyper Kadenzformeln erscheint (Position A) oder außerhalb ihrer auftritt (Position B). Aus der Untersuchung des komparativen Materials ergibt sich eindeutig, daß unsere Konjunktur in der Position A zweistufig, in der Position B dagegen dreistufig ist. Letztere Bedeutung leuchtet völlig ein, da von den beiden „Elementen“ der Konjunktur die Statija, den aufgestellten Regeln gemäß, einen Ton anzeigt und die Palka zweistufig ist. Hält man bei Zusammensetzungen das additive Prinzip für gültig, so muß die Konjunktur beider Zeichen zwangsläufig eine dreitönige Figur angeben.

Demgegenüber stößt die Annahme einer zweistufigen *Zakrytaja*, zunächst jedenfalls, auf berechtigte Verwunderung. Aus welchem Grunde sollte hier die Gültigkeit

des additiven Prinzips in Frage gestellt sein, und warum sollte die Statija der Zakrytaja in Position A ihre diastematische Bedeutung einbüßen?

Zur Beantwortung dieser Fragen müssen wir zunächst festhalten, daß die Diple in den ältesten Stadien byzantinischer Notation mitunter einen fallenden Sekundschritt anzeigt. Das ist vor allem in e-Kadenzten des Deuterios der Fall. Sowohl P als auch unsere Chartres-Sticherarien L₁, L₂ und L₃ notieren die Kadenzformel *hg ag fe e* häufiger mit einer Bareia, zwei Diplai und dem Stavros oder einem Ison-Zeichen. Jüngere Coislin-Neumierungen beseitigen diese semeiographische Unklarheit, indem sie rechts neben der ersten Diple einen Apostroph hinzufügen und an Stelle der zweiten Diple zwei untereinander stehende Apostrophoi schreiben (s. Bsp. 43, 49, 62, 63, 85, 158, 363, 373, 375, 376). Sematische Neumierungen folgen in der Aufzeichnung dieser Kadenzformeln den älteren byzantinischen Quellen, insofern, als sie eine Palka, zwei Statii und ein Schlußzeichen aufweisen. In diesen Fällen sind die Statii zweistufig. Hat man alle diese Fälle erfaßt und miteinander verglichen, so zeigt sich, daß unsere sematischen Neumierungen einige Statii mit dem Zusatz der Palka als zweistufig unmißverständlich kennzeichnen. Man betrachte die slavischen Versionen in (49). Während Ch hier zur Bezeichnung des Sekundfalles *ag* am Schluß des Heirmos die bloße Statija hat, notiert Np die Statija zakrytaja. Heranzuziehen wäre noch Bsp. (16).

Die Palka der Zakrytaja in Position A fungiert somit als Zusatzzeichen und deutet darauf hin, daß die Statija zweistufig ist.

Fragen wir jetzt nach den stereotypen Kadenzformeln, innerhalb deren die Zakrytaja in Position A auftritt, so handelt es sich vor allem um das *Kulizma* und die *Mereža*.

Mit ersterem Namen verzeichnen russische Neumentabellen nicht das sematische *Kylisma*, wie man meinen möchte, sondern die Gruppe *Polkulizma* (= *Xeron Klasma*), *Zakrytaja* und *Statija* (s. Bsp. 15, 17, 23, 32, 44, 90, 140, 146, 163, 165, 181, 200, 223, 237, 358, 370, 371, 374, 375, 389, 397, 409).

Mit dem Namen *Mereža* wird sodann in russischen Neumentabellen die Zeichenfolge *Skamejka*, *Zakrytaja* und *Statija* angeführt (s. Bsp. 45, 69, 242, 379, 417).

Beide Gruppen sind dreigliedrig; in beiden fungiert die *Zakrytaja* als mittleres Glied.

Abschließend müssen wir festhalten, daß für die *Zakrytaja* in Position A kein byzantinisches Analogon gegeben ist. Die paläobyzantinische Konjunktur von Diple und Bareia ist stets dreistufig. Die *Zakrytaja* in Position A darf somit — wie die *Statija svētlaja* — als eine spezielle Kombination der sematischen Notation angesprochen werden.

DIPLE MIT BAREIA (UND KENTEMA)



Diese Konjunkturen, die in paläobyzantinischen Neumierungen manchmal mit und manchmal ohne Kentema auftreten, sind der *Zakrytaja* in Position B vollkommen äquivalent. Ihrer Zusammensetzung entsprechend bezeichnen sie dreitönige Figuren, die sich aus einem langen Hauptton und zwei kurzen „Nebentönen“ bilden. In melodischer Hinsicht sind zwei Figuren zu unterscheiden.

Die erste Figur steigt vom Hauptton zur Obersekunde und fällt dann zur Untersekunde ab, derart, daß eine Art Umspielung entsteht. Die Beispiele (7), (164), (348), (370), (377), (405) und (406) veranschaulichen die „Lagen“ *f ge, d ec, c dh, h ca*.

Die zweite Figur steigt vom Hauptton zur Oberquarte oder Oberterz und fällt zur Obersekunde bzw. wieder zum Hauptton zurück, also etwa *g ca* oder *a ca* (s. Bsp. 378 bis 379).

Interesse verdienen die folgenden „Sonderfälle“: In (132) findet sich unsere Konjunktur nur in *L₁* und in *Ch*. In (219) zeigt die *Zakrytaja*, in Übereinstimmung mit der mittelbyzantinischen Version, die Figur *a ha* an. In (246) beachte man einen seltenen Fall der Synärese: Die byzantinischen Neumen *Apoderma* und zweistufiges *Klasma descendens* am Ende des ersten und am Anfang des zweiten Kolons wurden bei der Adaptierung in eine *Zakrytaja* „umgeschrieben“, die den Tongang *a fe* wiedergibt. In (247) ist die „singuläre“ *Zakrytaja* der slavischen Version mit *g af* zu transkribieren. In (250) schließlich korrespondiert die *Zakrytaja* in der Version des Codex *Ch* mit der *Zmijca* des *Mosquensis*. Beide *Semata* indizieren offenbar die Figur *g fe*.

Abschließend vermerken wir, daß die *Palka* der *Zakrytaja* in Position *B* manchmal *světlaja* ist. (Das heißt, sie trägt ein *Kentema*.) Entsprechende Fälle für die *Zakrytaja* in Position *A* sind uns nicht begegnet.

LAIMOS		»
KYLISMA		»
PAUK VELIKYJ	=	»

Struktur und Entstehung der Kylisma- bzw. Laimos-Figur

Von allen Neumen der byzantinischen Notationen hat in der Paläographie des lateinischen Chorals zweifellos das *Kylisma* infolge seiner Synonymie mit dem lateinischen *Quilisma* die größte Berühmtheit erlangt.

In mittelbyzantinischen Neumierungen tritt das Zeichen als große Hypostase auf, und zwar in der Regel zusammen mit vier Intervallzeichen, zwei *Oxeiai*, einem Apostroph und dem *Elaphron*, wobei die ersten drei Zeichen über dem *Kylisma* stehen, das *Elaphron* dagegen darunter (Bsp. 153–165). Dieser Zeichengruppe gehen meist eine Kombination mit *Diple* oder die *Dyo Apostrophoi* voran. Auf die *Kylisma*-Gruppe folgt dann in der Regel entweder das *Oligon* oder die Konjunktur von *Oligon* und *Dyo Kentemata* oder die *Petaste* oder die Konjunktur von *Petaste* und *Dyo Kentemata*. Daß die *Kylisma*-Figur sich nicht auf die vier Zeichen der Gruppe beschränkt, sondern auch den vorangehenden und noch den nachfolgenden Ton einbezieht, geht — um musikalische Erwägungen vorerst auszuklammern — zunächst aus der Textunterlegung hervor, da nämlich alle die genannten Zeichen stets einer Silbe zugewiesen sind, woraus sich ein Argument für ihre Zusammengehörigkeit gewinnen ließe. Darüber hinaus läßt der Lehrgesang des *Kukuzeles* eindeutig erkennen, daß die *Kylisma*-Figur tatsächlich aus sechs Tönen besteht, und zwar einem langen und fünf

kurzen (Bsp. 153). Der Vollständigkeit halber muß noch darauf hingewiesen werden, daß die Figur gelegentlich um einen siebenten Ton erweitert wird; dies kommt vor, wenn dem letzten Oligon oder der Petaste die Dyo Kentemata beigegeben sind (Bsp. 158, 162).

Mit der Transkription des mittelbyzantinischen Kylisma ist insofern ein kleines Problem verbunden, als die Stellung des Apostrophs in der Konjunktur von Codex zu Codex und bisweilen sogar innerhalb ein und derselben Handschrift (so beispielsweise in D) variiert. In bestimmten Fällen findet er sich hinter der ersten Oxeia, in anderen wieder hinter oder unter der zweiten Oxeia. Es handelt sich offensichtlich um verschiedene Schreibweisen, wobei freilich nur eine korrekt sein kann. Will man sie eruieren, so empfiehlt es sich, wie bereits E. Wellesz⁹ vorgeschlagen hat, sich an den fehlerarmen Handschriften zu orientieren, und dabei zeigt sich, daß mehrere von ihnen, darunter unser orthographisch geradezu vorbildlicher Codex Ca, den Apostroph hinter der zweiten Oxeia notieren. Auch weitere Beobachtungen, die noch dargelegt werden sollen, sprechen für die Richtigkeit dieser Schreibweise, der wir in unseren Übertragungen folgen, selbst wenn in bestimmten Fällen D von ihr abweicht¹⁰.

Verdanken wir den mittelbyzantinischen Quellen die diastematisch exakte Überlieferung der Kylisma-Figur, so lassen sich Aufschlüsse über ihre Entstehung und ihre ursprüngliche Aufzeichnung nur aus dem Studium der paläobyzantinischen Neumierungen gewinnen. Als erstes ist festzuhalten, daß die Kylisma-Figur aus der Tonfolge Dyo bzw. Apeso exo hervorgegangen ist. Mit diesen Konjunkturen geben nämlich unsere Chartres-Neumierungen, die hier die älteste paläographische Stufe repräsentieren, die Kylisma-Figur wieder, wie an den Beispielen (155–159), (161) und (164) ersichtlich wird. Paläographisch gesehen besteht der einzige Unterschied gegenüber den genannten Konjunkturen (die übrigens in Bsp. 162–163 und 165 begegnen) lediglich darin, daß bei der Aufzeichnung der sechstönigen Figur der sonst dünne Strich der Oxeia in eine punktförmige Verdickung ausläuft. Die Oxeia erhält also gewissermaßen einen „Kopf“, der zusammen mit der etwas längeren Strichführung als Unterscheidungsmerkmal dient¹¹.

⁹ Die *Hymnen des Sticherarium für September*, Kopenhagen 1936, S. XXII f. (MMB, Transcripta, I).

¹⁰ Der Codex Vaticanus graecus 791, nach dessen Version mehrere Formeln des kukuzelischen Lehrsanges in MdO III (s. die Tafeln zwischen S. 40 und S. 41) transkribiert sind, notiert bei der Kylisma-Gruppe den Apostroph zwischen den Oxeia. Diese Schreibweise ist dort unserer Übertragung der Figur zugrunde gelegt. Nach der korrekten Schreibweise des Codex Chrysander muß die Figur *c dedhc* lauten (s. Bsp. 153).

¹¹ Als Bestandteil des Laimos begegnet die „köpfige“ Oxeia in L₃ häufiger von einem Strich durchkreuzt (s. Bsp. 157, 159). Diese „manierierte“ Schreibweise wird im Codex Sinaiticus gr. 1219 zur Regel. In diesem Zusammenhang ist noch zu erwähnen, daß sich die „durchkreuzte köpfige“ Oxeia bereits im Codex L registrieren läßt (s. fol. 159v/7, 172v/13, 173v/letzte Zeile), ferner daß hier die Oxeia als Bestandteil der Ligaturen Kondeuma (s. fol. 154/4), Lygisma (s. fol. 132/17, 138/17, 146/4, 153v/14) und Tinagma (s. fol. 150v/13, 166v/8, 170v/Z. 6 und Z. 13) stets die durchkreuzte Gestalt aufweist, schließlich daß in diesem Codex, wie übrigens in Sinai 1219, auch die Bareia auffallend häufig in durchkreuzter Form erscheint (so meist, wenn sie dem Xeron Klasma oder mega Kratema vorangeht).

Ein Paar solcher nagelartiger Oxeiai wird in der Neumentabelle des Codex L₃ unter dem Namen *Laimoi* („Hälse“) verzeichnet — ein Name, der offensichtlich von der graphischen Gestalt der „köpfigen“ Akutzeichen herrührt. Es ist festzuhalten, daß in L₃ und in den übrigen Chartres-Sticherarien die *Laimoi* nicht nur in Konjunkturen mit der Diple bzw. den Dyo Apostrophoi erscheinen, sondern auch mit anderen Zeichen, außerdem stehen sie häufiger allein (s. Bsp. 286 und Taf. XIII/Z. 7). Nicht unerwähnt bleibe, daß die Neumenliste des Codex L₃ ein Zeichen namens *Kylisma* gar nicht führt.

Nachweis der Zeichen in den Quellen

Beziehen wir nunmehr die Coislin-Neumierungen in unsere Betrachtung ein, so zeigt sich, daß ihre Aufzeichnung der *Kylisma*-Figur der Chartres-Graphie ähnlich ist. Auch die Coislin-Codices schreiben nämlich entweder die Konjunktur Dyo oder die Konjunktur *Apeso exo*, allerdings lediglich mit der bloßen „kopfloßen“ Oxeia. Dafür notieren jedoch die Codices zusätzlich neben der jeweiligen Konjunktur noch das *Kylisma*-Zeichen, wodurch die *Kylisma*-Graphie gegen die Dyo- bzw. *Apeso exo*-Graphien sicher abgegrenzt wird. Der Vergleich der Chartres- und Coislin-Aufzeichnungen der *Laimos*- bzw. der *Kylisma*-Figur legt die Vermutung nahe, daß das Coislin-*Kylisma*-Zeichen möglicherweise einen späteren Zusatz darstellt. Diese Vermutung auszusprechen, heißt die Frage nach der Beschaffenheit und der Provenienz des *Kylisma*-Zeichens zu stellen.

Die Untersuchung dieser Frage mag mit der Konstatierung eingeleitet werden, daß sich das *Kylisma*-Zeichen in den ältesten Coislin-Quellen nicht nachweisen läßt. Das gilt sowohl für Lg und S als auch für P und E. Alle diese Handschriften haben stets die Konjunkturen Dyo oder *Apeso exo*, wo in jüngeren Coislin-Heirmologien, wie O und Ga, auch das *Kylisma*-Zeichen steht. Das gilt ferner für die archaischen Neumierungen der kalabrischen Menäen, sofern sie dem Notationsstadium Coislin I angehören (s. S. 311). Man betrachte in Taf. XXIV/Z. 2 und 9 die *kylisma*-losen *Apeso exo*-Konjunkturen des Cryptensis Δ. α. 14. Auch im Coislin-Faszikel des Codex L tritt das *Kylisma* nicht auf. Dyo- bzw. *Apeso exo*-Konjunkturen mit dem *Laimos* finden sich dagegen in den Chartres-Aufzeichnungen dieser Handschrift (s. z. B. fol. 124/Z. 1, 150v/10, 155/2 und 4, 159/7, 173v/14, 174/2–3). Sehr bemerkenswert ist aber dann wieder, daß archaische Neumierungen des Codex L₃, die zweifellos ein älteres Notationsstadium repräsentieren als L (S. 334), auf den *Laimos* verzichten (s. Taf. XII/Z. 1).

Der paläographische Befund läßt somit keinen Zweifel darüber zu, daß die ältesten byzantinischen Notationen über eine eigene Neume für die Aufzeichnung der *Kylisma*- bzw. *Laimos*-Figur nicht verfügten, was freilich die Annahme nicht ausschließt, daß die Figur improvisiert wurde. Eine solche Annahme mutet um so plausibler an, wenn man bedenkt, daß die *Kylisma*-Figur nichts anderes als eine Erweiterung der Dyo-Figur ist, ferner daß sie zumeist am Kolonende begegnet, also an Kadenzen oder zumindest an Stellen, wo, aus welchen Gründen auch immer, das längere Verweilen an einem Hauptton und dessen Ausschmückung durchaus gerechtfertigt erscheinen.

Er darf als sicher gelten, daß zu einem bestimmten Zeitpunkt der Entwicklung die ehemals erlaubten Freiheiten der Improvisationspraxis beschränkt oder gar aufgehoben

wurden. Dabei sind die Kylisma-Figuren, an denen sich in besonders eindrucksvoller Weise das Wesen mittelalterlicher Verzierungspraxis zeigt, schriftlich fixiert worden, in der Chartres-Notation durch die Verwendung des Laimos, durch den Zusatz des Kylisma in der Coislin-Notation. Der Laimos als Bestandteil der Dyo bzw. der Apeso exo-Konjunktur begegnet jedenfalls nicht erst in L3, sondern bereits in L1 und L2, desgleichen findet sich das Kylisma schon in den „mittleren“ Coislin-Quellen, so bereits in den Menäen aus Carbone.

Ableitung des Coislin-Kylisma vom Chartres-Tinagma

Für die paläographische Deutung des Kylisma-Zeichens erscheint wesentlich zu konstatieren, daß es in unseren Coislin-Quellen in zwei Formen auftritt. Als „Normalform“ läßt sich die geschwungene Form  ansprechen. Sie kehrt in den meisten Codices wieder, natürlich auch in individuellen Varianten, jedoch stets unter Bewahrung des geschwungenen Duktus. Weniger verbreitet ist die zweite, mehr winkelhähnliche oder lygisma-artige Gestalt . Sie ist einer verhältnismäßig kleinen Handschriftengruppe vorbehalten¹².

Vergegenwärtigt man sich, daß das Kylisma-Zeichen in den ältesten Coislin-Quellen, wie soeben dargelegt, nicht nachweisbar ist, so stellt sich die Frage nach dem Ursprung des Semas. Eine erste Vermutung, nämlich daß das Kylisma-Zeichen als eine später aufgekommene Neume der Coislin-Notation zur Fixierung der Kylisma-Figur eigens erfunden wurde, läßt sich zwar nicht von der Hand weisen. Man wäre geneigt, sie für wahrscheinlich zu erklären, wenn innerhalb des ältesten Neumenbestandes kein dem Kylisma ähnliches Symbol vorkäme. Die Annahme muß indessen fallengelassen werden, da die Chartres-Notation über zwei solche Zeichen tatsächlich verfügt. Die Chartres-Zeichen Tinagma und Lygisma zeigen nämlich eine erstaunliche Ähnlichkeit jeweils mit den beiden Formen des Coislin-Kylisma, so daß sich die Frage aufdrängt, ob die Coislin-Notation ihr Kylisma-Zeichen doch nicht von der Chartres-Notation entliehen hat.

Diese Frage läßt sich naturgemäß nur durch eine eingehende Untersuchung der beiden Chartres-Zeichen, das heißt durch eine exakte paläographische und semasiologische Analyse beantworten. Sie führt zu dem Ergebnis, daß das Coislin-Kylisma nichts anderes als das Chartres-Tinagma bzw. Lygisma ist, das aus der Vereinigung von Gravis und Akut hervorgegangen ist, sich mit der lateinischen *Clivis resupina* vergleichen läßt und, je nach Position, Figuren wie beispielsweise die viertönige *edef* oder auch die dreitönige *gef* anzeigt (s. S. 235).

Bezeichnet also das Chartres-Tinagma Figuren, die sich als Umspielungen eines Haupttones erweisen, so erscheint vollends verständlich, daß die Coislin-Notation gerade diese Neume zur stenographischen Fixierung der ähnlich strukturierten Kylisma-

¹² Diese und ähnliche Formen sind vor allem den Neumierungen der Sinaitici 569, 581, 1217 und 1242 eigen (s. S. 350). Eine lygisma-artige Form zeigt das Kylisma auch in Pa, jedoch nur in den Aufzeichnungen in Coislin VI. Die Neumierungen in Coislin V weisen dagegen die allgemein verbreitete, geschwungene Gestalt auf.

Figur übernommen hat. Daß übrigens die Coislin-Notation es bei dieser „Anleihe“ nicht bewenden ließ, sondern auch noch etliche „große Zeichen“ der Chartres-Notation sich zu eigen gemacht hat, die auf späteren Entwicklungsstufen teils ganz aufgegeben und teils durch systemeigene Zeichen und Zeichenkombinationen ersetzt wurden, sei in diesem Zusammenhang vorerst lediglich angedeutet (s. Kap. XIII).

Weitere Beweise für die dargelegte Ableitung des Coislin-Kylisma vom Chartres-Tinagma lassen sich aus dem Studium der paläoslavischen Notationen führen.

Festzuhalten ist zunächst, daß die sematische Notation für die Bezeichnung der Kylisma-Figur die Kombination $\approx \mathfrak{Q}$, also die Konjunktur von Statija und dem sematischen Kylisma-Zeichen verwendet. In den ältesten russischen Neumentabellen wird diese Konjunktur unter dem Namen *Pauk velikij* („die große Spinne“) verzeichnet. Unter dem Namen *Pauk* führen außerdem die Listen das alleinstehende Kylisma-Sema $\mathfrak{S}$ auf, das in dieser Form und in Konjunktur mit der Statija gelegentlich auch in sematischen Neumierungen begegnet (s. Ch fol. 98/Z. 9).

Als „großes Zeichen“ tritt freilich der Pauk in kondakarischen Aufzeichnungen besonders häufig auf, wo er sogar noch in verschiedenen Umstellungen eingesetzt wird¹³. Aus dem Vergleich der kondakarischen Neumierungen mit den korrespondierenden mittelbyzantinischen ergibt sich aber eindeutig, daß der Pauk nichts anderes als das Tinagma der Kondakarien-Notation ist, da er dieselben bzw. ähnliche Figuren bezeichnet wie das Tinagma der Chartres-Notation.

Auch auf dem Umwege über die sematische und die Kondakarien-Notation läßt sich somit ein weiterer Beweis für die paläographische Ableitung des Coislin-Kylisma erbringen.

Was nunmehr speziell den Pauk velikij betrifft, so ist anzumerken, daß er im Gegensatz zu den korrespondierenden Chartres- und Coislin-Graphien auf die Oxeia verzichtet. Auch wäre zu erwähnen, daß in der sematischen Notation die Konjunktur von Dyo Apostrophoi und Pauk, das sematische Pendant zu den paläobyzantinischen Konjunkturen Apeso exo mit Laimos bzw. Kylisma also, verhältnismäßig selten begegnet (s. jedoch Bsp. 157). In der Regel wird sie durch den Pauk velikij substituiert — eine Eigentümlichkeit, welche die bereits mehrfach erwähnte Scheu vor den Dyo Apostrophoi widerspiegelt.

Positionen und Sondergraphien

Die Beispiele (153–165) veranschaulichen, daß die Kylisma-Figur auf allen Stufen begegnet; alle Stufen von *d* bis *d'* sind vertreten. In der Überlieferung der Figur stimmen die einzelnen Versionen, im großen und ganzen betrachtet, weitgehend überein: In mehreren Beispielen weisen sie alle an den korrespondierenden Stellen den Laimos, das Kylisma oder den Pauk velikij auf. Daneben lassen sich jedoch auch die Abweichungen nicht übersehen. Während die Kylisma-Formel in der mittelbyzantinischen Version stets auftritt, verzichten die paläobyzantinischen Quellen und auch Ch zuweilen auf sie zugunsten schlichterer Figuren oder gar zugunsten von Einzeltönen.

¹³ S. MdO III, 59 f., Taf. XXI–XXV.

So beschränken sich einige Handschriften auf die Diple bzw. die Statija (Bsp. 160 bis 161) oder auf die Konjunkturen Dyo bzw. Apeso exo (Bsp. 159, 162–163, 165). In einigen Fällen notiert dann Ch an Stelle der Kylisma-Figur die Zmijca, das heißt die sematische Konjunktur von Diple und Katabasma (Bsp. 155), das Polkulizma, das sematische Xeron Klasma also (Bsp. 163, 165), die „Chamila“, nämlich die sematische Konjunktur von Dyo Apostrophoi und Klasma (Bsp. 158), die Statija s zapjatoju (Bsp. 156). Besonders beachtenswert erscheint das „Kulizma“ in Bsp. (163) und (165). Auf die interessantesten dieser Abweichungen bzw. Varianten wird später bei der Besprechung der betreffenden Zeichen noch einmal Bezug genommen.

Zwei Bemerkungen zur Aufzeichnung der Kylisma-Figur in Pa und C4: In Pa sind zwei Kylisma-Graphien zu unterscheiden. Die reguläre Graphie begegnet nur in den Neumierungen, die dem Stadium Coislin V angehören. Die Aufzeichnungen in Coislin VI weisen dagegen eine eigene Graphie auf. Das Kylisma-Zeichen steht hier in der Regel nicht neben den Kombinationen Dyo oder Apeso exo, sondern – von wenigen Ausnahmen abgesehen (s. Bsp. 165) – neben den Konjunkturen dreier Zeichen, nämlich Oligon (oder Ison oder Apostroph) – Oxeia – Petaste, die die ersten drei Töne der Figur explizite markieren. Die restlichen Töne werden durch das Kylisma-Zeichen selbst stenographisch angezeigt (Bsp. 122, 148, 154, 157, 158, 256, 394, 421). Eigens erwähnt zu werden, verdient die Kylisma-Graphie in C4 deshalb, weil sich hier fast regelmäßig in der Mitte über den beiden Oxeiai ein Gorgon findet, das offenbar andeutet, daß die rein ornamentalen mittleren Töne der Figur schnell gesungen werden sollen (Bsp. 154, 161, 256).

Kurios ist sodann in Va fol. 81/Z. 2–3 innerhalb einer Coislin-Neumierung die ganz ungewöhnliche Konjunktur von Chartres-Laimos und Coislin-Kylisma (Bsp. 256). Sie läßt sich als Schreibautomatismus erklären, da ja der Schreiber nach einer Chartres- und einer Coislin-Vorlage arbeitete und das auf fol. 80v soeben abgeschriebene Doxastikon mit Chartres-Zeichen neumiert wurde.

Nachzutragen ist noch, daß das Kylisma, dessen Name bekanntlich das „Gewälzte“ bedeutet, im Pariser Traktat und im Vatikanischen Traktat unter den Tonoι angeführt wird. Demgegenüber figuriert es in den Traktaten der spätbyzantinischen Klassifizierung unter den Aphona. Hinsichtlich seiner Vortragsweise finden sich in den Handschriften präzise Angaben nicht. Heißt es von ihm in Codex Lavra 610¹⁴, daß es die „Stimmen“ (Töne) gleichsam „wälze und wende“ (Τὸ δὲ κύλισμα οἶονεὶ κυλίει καὶ στρέφει τὰς φωνάς), so bietet diese Erläuterung nichts mehr als eine Umschreibung der Etymologie.

¹⁴ Tardo, *Melurgia*, 194, 295.

4. Zusammensetzungen mit den Dyo Apostrophoi als „Kopfneume“

APESO EXO (Dyo Apostrophoi + Oxeia) >>/

Unter dem Terminus Apeso exo wird diese Kombination nicht nur im Pariser Traktat angeführt, sondern bereits in der Neumenliste des Codex Ls verzeichnet. Keine Frage, daß die paläobyzantinische Konjunktur mit der ekphonetischen Zeichenkombination von Apostroph und Oxeia, die denselben Namen trägt, engstens verwandt ist.

Ihrer Zusammensetzung entsprechend bezeichnet unsere Konjunktur eine zweitonige Figur, und zwar einen steigenden Sekund-, Terz-, Quart- oder Quintschritt (Bsp. 6, 36, 55, 102, 110, 132, 164, 166–170). Die Kombination Apeso exo erweist sich mithin ebenso in melodischer wie in rhythmischer Hinsicht als der Kombination Dyo bedeutungsgleich, wie übrigens die sehr häufige Erscheinung der Austauschbarkeit beider Konjunkturen bezeugt.

Es braucht kaum hervorgehoben zu werden, daß das Verhältnis der beiden Konjunkturen aus den Beziehungen zwischen Diple und Dyo Apostrophoi resultiert. Die Verwendung des einen oder anderen dieser beiden Längenzeichen richtet sich, wie dargelegt, wenigstens in der Theorie im allgemeinen danach, ob der vorangehende Ton tiefer oder höher liegt. Das Intervallverhältnis zum vorangehenden Ton bildet infolgedessen auch den Maßstab für die Aufzeichnung der Kombination Dyo oder der Konjunktur Apeso exo. Je nachdem, ob der vorangehende Ton tiefer oder höher als der erste Ton der Figur ist, muß Dyo oder Apeso exo geschrieben werden.

Wie im Falle der beiden Längenzeichen, so beachten jedoch die Handschriften auch hier keineswegs immer die korrekte Orthographie. Ließe es sich von unseren Chartres-Neumierungen sagen, daß sie in dieser Hinsicht die orthographischen Regeln im allgemeinen respektieren, so zeichnen sich vor allem die jüngeren Coislin-Neumierungen durch eine „nachlässigere“ Haltung aus. Sie hegen eine größere Vorliebe für die Diple und die Kombination Dyo und notieren diese Zeichen des öfteren auch dort, wo, den dargelegten Gesichtspunkten entsprechend, die Dyo Apostrophoi bzw. die Konjunktur Apeso exo hätte stehen müssen (s. Bsp. 168).

Allenthalben läßt sich in den letzten Stadien der Coislin-Notation die Tendenz beobachten, die Dyo Apostrophoi nach Möglichkeit durch die Diple zu ersetzen. Insofern könnte berechtigterweise von einem Wandel in der Rechtschreibung gesprochen werden. Es versteht sich wohl von selbst, daß sich bis zu einem gewissen Grade die Substituierung der Dyo Apostrophoi durch die Diple als chronologisches Kriterium mit heranziehen ließe. Man betrachte daraufhin die Beispiele (173–174), wo C₂, L₅ und Pa im Gegensatz zu Va, Och und Vi die vorletzte Silbe stets mit Diple neumieren anstatt mit Dyo Apostrophoi. Selbst wenn weitere Indizien fehlen sollten, diese Beobachtung allein könnte die Auffassung stützen, daß die zuletzt genannten drei Codices älter sein müßten als die zuerst erwähnten.

Was aber die Substitution der Konjunktur Apeso exo durch die Dyo anbelangt, so müssen wir hier noch vermerken, daß auch der umgekehrte Fall vorkommt. Bis-

weilen erscheint Apeso exo dort, wo regulär Dyo hätte stehen müssen (Bsp. 164, 377). Für die Erklärung dieser Fälle erübrigen sich jedoch längere Erörterungen. Es braucht lediglich auf die Ausführungen über den Apostrophus ascendens verwiesen zu werden.

STRĚLA GROMNAJA (sematische Apeso exo-Konjunktur) >> /

DERBICA (Dyo Apostrophoi + Bareia) >> \

Die vorhin angeführten Beispiele veranschaulichen, daß die slavische Version in mehreren Fällen in völliger Übereinstimmung mit den paläobyzantinischen Versionen die sematische Kombination für Apeso exo notieren, die in russischen Neumenlisten unter dem Namen Strěla gromnaja (der „laute Pfeil“) verzeichnet wird. Daneben lassen jedoch die sematischen Neumierungen an den korrespondierenden Stellen auch weitere Konjunkturen beobachten, die nunmehr ins Auge gefaßt werden sollen.

Die sematische Zusammensetzung von Apostroph und Oxeia mit Kentema, die in (167–168) entgegentritt, unterscheidet sich von der Strěla gromnaja nur in rhythmischer Hinsicht, da sie zwei kurze Töne anzeigt. Dementsprechend sind in (168) die sematischen Neumen über -NH- mit zwei Achtelnoten zu übertragen, während in (167) die paläobyzantinische Apeso exo-Konjunktur entgegen der mittelbyzantinischen Version mit einer Viertel- und einer Achtelnote zu transkribieren ist. Interessant ist in (299) die Korrespondenz zwischen dem sematischen Golubec und dem paläobyzantinischen Apeso exo. In melodischer Hinsicht sind die beiden Konjunkturen äquivalent, nicht aber in rhythmischer. Der Golubec zeigt zwei kurze Töne an.

Wenden wir uns jetzt der Derbica zu. (Der Terminus ist unübersetzbar.) Sie findet sich in sematischen Aufzeichnungen häufiger dort, wo korrespondierende paläobyzantinische Versionen die Konjunktur Apeso exo aufweisen. Für zahlreiche Fälle mag es als sicher gelten, daß die Derbica irrtümlich für die Strěla gromnaja steht (s. die erste Silbe in Bsp. 55. s. dann Bsp. 164, 169, 170, 371). Darauf weist nicht zuletzt die Beobachtung hin, daß die Derbica häufiger auf die alleinstehende Palka folgt. Die Annahme von Schreibversehen (Automatismus!) ist also wahrscheinlich, um so mehr, als die gleiche Erscheinung auch in paläobyzantinischen Neumierungen gelegentlich begegnet (s. in Bsp. 194 die Konjunktur von Dyo Apostrophoi und Bareia an Stelle von Apeso exo in Ls).

Es ist indessen festzuhalten, daß sich die Derbica nicht immer als „mißglückte“ Strěla gromnaja erklären läßt. In etlichen Fällen (so vor allem, wenn paläobyzantinische Versionen an korrespondierenden Stellen die Konjunktur Apeso exo enthalten) besitzt sie anscheinend eine eigene Bedeutung. Ihrer Zusammensetzung gemäß bezeichnet sie dann einen langen Hauptton (Dyo Apostrophoi) und zwei kurze Nebentöne (Bareia) und ließe sich der dreistufigen Zakrytaja als Pendant zur Seite stellen. Das scheint in Beispiel (171) der Fall zu sein, wo die Derbica wohl die Figur g af anzeigt.

Komplizierter liegt der Sachverhalt in Beispiel (55) bei der vorletzten Silbe. Hier läßt sich nämlich kaum entscheiden, ob die Derbica eine „verunglückte“ Strěla grom-

naja oder eine eigenständige Konjunktur ist. Faßt man sie als dreistufiges Zeichen auf, so wäre sie mit *g ch* zu übertragen, und zwar in der „daktylischen“ Rhythmisierung lang-kurz-kurz. Wie dem auch sei, das sematische Kratema zeigt *c'* als langen Ton an.

ANATRICHISMA

Ila (Dyo Apostrophoi + Oxeia + Dyo Kentemata) >>  >> 

Diese Konjunktur ist bereits im Zusammenhang mit dem Anatrichisma Ia behandelt worden. Anatrichisma Ia und Anatrichisma Ila unterscheiden sich nur hinsichtlich der „Kopfneume“. Für die Bestimmung ihres gegenseitigen Verhältnisses gelten uneingeschränkt die Ausführungen über das Verhältnis von Diple und Dyo Apostrophoi, desgleichen von Dyo und Apeso *exo*. Es sei nochmals festgehalten, daß sich Anatrichisma Ila in sematischen Neumierungen nicht nachweisen läßt. Meist wird es durch die *Strēla mračnaja* wiedergegeben.

KONJUNKTUR VON DYŌ APOSTROPHOI UND ZWEI OXEIAI >> 

s. Bsp. 203 (Va), 313, Taf. XXIV/Z. 8.

ANATRICHISMA

Ilb (Dyo Apostrophoi + Oxeia + Oxeia mit Dyo Kentemata) >> 

Auch diese Konjunktur wird im Pariser Traktat als Anatrichisma bezeichnet: *πάλιν οἱ δύο ἀπόστροφοι μετὰ δύο ὀξεϊῶν καὶ δύο κεντημάτων, εἴτε ἄνω εἰσὶν εἴτε κάτω, καὶ αὐτοὶ ἀνατρίχισμα λέγονται*. Sie erweitert die Anatrichisma-Figur um einen vierten Ton und kommt ausgesprochen selten vor (s. Taf. XXIV/Z. 8, außerdem Pa in Bsp. 203).

STRĚLA POVODNAJA (Apostroph + Dyo Kentemata + Oxeia) >> 

Den Namen *Strēla povodnaja* (der „führende Pfeil“) trägt diese sematische Konjunktur nur in der Zeichentabelle des Stichirars Nr. 408. In den Neumenlisten des Hirmologs Nr. 55 und des Hirmologs Nr. 249 wird sie dagegen gar nicht verzeichnet. Beide Tabellen führen unter dem Namen *Strēla povodnaja* die Konjunktur von Statija und Oxeia mit darunter liegenden Dyo Kentemata an.

Unsere Konjunktur begegnet in den sematischen Neumierungen an Stellen, wo die korrespondierenden paläobyzantinischen Aufzeichnungen die Kombination Dyo, Apeso *exo*, das zweistufige Anastama oder das Anatrichisma aufweisen (Bsp. 46, 52, 53, 175, 176, 212, 377).

Es ist zunächst festzustellen, daß in paläobyzantinischen Notierungen die mit der *Strēla povodnaja* äquivalente Konjunktur von Apostroph mit Dyo Kentemata und

Oxeia äußerst selten vorkommt (s. L₂ in Taf. XXIV/Z. 6, ferner E fol. 139v/Z. 4). Auch die der Strēla povodnaja sehr ähnliche paläobyzantinische Konjunktur von

Apostroph und zwei Oxeiai  läßt sich verhältnismäßig selten registrieren (s. L₃ fol. 154v/10, 155/14 und 16). Augenscheinlich ist freilich die Ähnlichkeit der Strēla povodnaja mit dem paläobyzantinischen Anatríchisma Ila, einer häufig begegnenden Konjunktur. Beispiel (176) veranschaulicht, daß die beiden Konjunkturen in melodischer Hinsicht bedeutungsgleich sind. Wie die Dyo Apostrophoi des Anatríchisma, so ist auch die Zapjataja der sematischen Konjunktur hier ascensens.

Sind die Strēla povodnaja und das Anatríchisma Ila hinsichtlich ihres Intervallwertes äquivalent, so besteht zwischen ihnen in rhythmischer Hinsicht ein Unterschied insofern, als der Strēla povodnaja das Längenzeichen fehlt. Sie zeigt also drei kurze Töne an.

Für die Klärung des Verhältnisses zwischen der Strēla povodnaja und der Kombinationen Dyo oder Apeso exo genügt der Hinweis darauf, daß diese zweistufig sind. So bezeichnet die Kombination Dyo in (175) den Terzschrift *eg*.

Zu bemerken ist noch, daß die Strēla povodnaja — wie die Anatríchismakonjunkturen — auf mehreren Positionen begegnet. Die häufigsten sind *efg* (Bsp. 175, 212, 378, 412), *fga* (Bsp. 68, 173), *gah* (Taf. XX/Z. 6), *ahc* (Bsp. 396). In Bsp. (46) bzw. (176) läßt sich kaum entscheiden, ob die Strēla povodnaja die Töne *efg* oder *fga* angibt. In (52–53) dürfte sie den Tongang *e'f'g'* fixieren.

STOPICA S DVĚMA OČKI MIT OXEIA

Diese sematische Dreiergruppe, die auffallend selten begegnet, ist mit der Strēla povodnaja eng verwandt und den byzantinischen Notationen unbekannt. Auch sie bezeichnet diatonisch steigende dreitönige Figuren, so in (177) die Töne *ahc*, in (178) wohl die Töne *hcd*. Die Vermutung, daß die Dyo Kentemata sich nicht auf die Stopica, sondern auf die Oxeia beziehen, läßt sich nicht von der Hand weisen. Man beachte in (178), daß Pa an der korrespondierenden Stelle das diastematisch präzierte Anatríchisma Ia aufweist.

5. Zusammensetzungen mit dem Piasma als „Kopfneume“

SLOŽITIJA S ZAPJATOJU (Piasma + Apostroph)

Mit diesem Namen wird diese sematische Konjunktur in der Neumentabelle des Hirmologs Nr. 55 der Moskauer Synodallbibliothek verzeichnet. Aus der Untersuchung des komparativen Materials geht eindeutig hervor, daß die Konjunktur sich semasiologisch von der Složitija kaum unterscheidet. Der beigefügte Apostroph erweitert die Piasma-Figur nicht um einen dritten, „angehängten“ Ton, wie man annehmen möchte.

sondern zeigt zusätzlich an, daß der zweite Ton der Piasma-Figur tiefer liegt. Bestens wird das etwa in (179) veranschaulicht, wo unsere Coislin-Aufzeichnungen das Piasma durch den Zusatz der Intervallzeichen Oligon und Apostroph diastematisch präzisieren.

Als besonders bemerkenswert heben wir hervor, daß die Složitija s zapjatoju häufiger als notationstechnisches Mittel für die Zusammensetzung zweier neumierter Silben des Originals eingesetzt wird. Wie die Beispiele (180–181) verdeutlichen, wurden bei der Adaptierung wegen der notwendigen Synärese zwei Zeichen der Originalneumierung, ein aufsteigendes und ein absteigendes, und zwar meist eine Petaste und ein Apostroph, durch die Složitija s zapjatoju wiedergegeben. Kaum nötig zu sagen, daß die byzantinischen Zeichen zusammengenommen und die sematische Konjunktur melodisch äquivalent sind. In metrischer Hinsicht wäre freilich eines Unterschiedes zu gedenken: Der erste Ton der Složitija ist naturgemäß lang.

Die besprochenen Fälle legen die Vermutung nahe, daß die slavische Bezeichnung des Piasma als Složitija (*složiti* bedeutet zusammenfügen, zusammenlegen) möglicherweise gerade wegen der Eignung des Zeichens als notationstechnisches Mittel für die Synärese geprägt wurde.

Eine andere Bedeutung scheint unsere Konjunktur in (281) zu besitzen. Der Vergleich mit den paläobyzantinischen Versionen läßt wohl den Schluß zu, daß die sematische Kombination von Složitija und Zapjataja hier eine Ausschmückung der Piasma-Figur mit einem Durchgangston andeutet.

Weitere Beispiele für die Složitija s zapjatoju bietet Ch fol. 20v/Z. 6, 24/10–11, 28v/6, 29/15, 40v/15, 41/6 und 15, 45/1, 47/12.

SEISMA III (Piasma + Hyporrhoe) ∖s

Daß die Neumenliste des Codex L₃ diese Konjunktur mit dem Namen Seisma („Bebung“) verzeichnet¹⁵, mag vom Blickwinkel der mittelbyzantinischen Notation aus betrachtet, zunächst befremdlich erscheinen, da das mittel- und spätbyzantinische Seisma, den Angaben der Traktate zufolge, sich aus Piasma und Hyporrhoe zusammensetzt. An sich könnte an eine Verwechslung gedacht werden. Sie liegt jedoch hier nicht vor; vielmehr läßt sich zeigen, daß die beiden Konjunkturen eng miteinander verwandt sind und denselben Namen zu Recht tragen — ein Grund mehr, sie auch terminologisch säuberlich voneinander zu scheiden. Unter Seisma III mag im folgenden die Konjunktur von Piasma und Hyperrhoe verstanden werden.

Seiner Zusammensetzung entsprechend bezeichnet Seisma II stereotype dreitönige Figuren, die aus einem fallenden Quart- oder Terzschritt und einer steigenden Sekunde

¹⁵ Die Konjunktur steht, wie regelmäßig alle anderen Zeichen, rechts neben dem Wort Seisma. Links neben dem Wort und vor dem Anatrachisma-Zeichen findet sich merkwürdigerweise die Konjunktur von Apostroph, Diple und Petaste, das Anastama also. (Dieser Name kommt in der Liste nicht vor.) Anastama und Seisma II unterscheiden sich graphisch nur hinsichtlich des zweiten Bestandteiles (Diple dort — Piasma hier) und sind leicht zu verwechseln. Vielleicht liegt ein Irrtum vor. Oder der Schreiber war sich nicht dessen sicher, welche der beiden Konjunkturen mit dem Terminus Seisma benannt wurde. Daß man beide Graphien mit demselben Ausdruck bezeichnete, ist unwahrscheinlich.

bestehen. Die Piasma-Figur wird also um einen dritten Ton erweitert. Aus den Beispielen (94), (102), (178), (180), (182), (184–191), (193), (218), (239–241) wird ersichtlich, daß Seisma II an bestimmte Stufen gebunden ist. Es kommt so gut wie ausschließlich in den folgenden „Lagen“ vor: *gef*, *aef* (auch in die Oberquinte transponiert, nämlich *d'hc'* und *e'hc'*) und *lga*, so daß also auch Seisma II neben anderen Konjunkturen einen wesentlichen Anhaltspunkt für die absolute Tonhöhenbestimmung bei der Transkription singulärer paläobyzantinischer und sematischer Gesänge bietet.

Erscheinen die Funktionen, die das Piasma und die Petaste innerhalb unserer Konjunktur erfüllen, völlig klar, so mag berechtigterweise die Frage nach der Bedeutung des Apostrophs gestellt werden. Kaum Zweifel, daß der Apostroph hier, wie im Falle des Anastama, als bloßes Zusatzzeichen fungiert. Obwohl Seisma II bereits in den ältesten erhaltenen Coislin- und Chartres-Handschriften ohne den Apostroph, soweit wir sehen, nicht begegnet, mag dennoch angenommen werden, daß der Apostroph erst später der Konjunktur einverleibt wurde — vielleicht in Analogie zu dem Anastama. Für diese Annahme spricht jedenfalls die sematische Schreibweise der Konjunktur, die auf den Apostroph ganz und gar verzichtet.

Zur Illustration des Seisma überliefert der Lehrgesang des Kukuzeles zwei Figuren, die jeweils mit der mittelbyzantinischen Konjunktur von Piasma und Hyporrhoe bezeichnet sind, folglich — nach unserer Terminologie — das Seisma III veranschaulichen (s. Bsp. 385). Aber auch die Figur Seisma II findet sich, wenngleich etwas verborgen, im Lehrgesang. Sie erscheint nämlich innerhalb der neuntönigen Formel *ἀνάπαυμα σήμερον* („heute Rast“), wo sie die zentrale Dreiergruppe bildet (Bsp. 183). Bemerkenswert ist dabei nicht nur, daß die betreffenden Intervallneumen die Töne *gef* anzeigen, sondern auch, daß der erste Ton der Figur durch das Klasma als gedehnt gekennzeichnet ist. Die Dehnung des ersten Tones ist als ein wesentliches Merkmal der Seisma-Figuren anzusprechen. Im Falle der paläobyzantinischen Konjunkturen wird die Dehnung einzig und allein durch das Piasma hervorgerufen, das, wie dargelegt, auch die Bedeutung eines Längenzeichens besitzt.

Für die semasiologische Deutung unseres Seisma II erscheint eine Erörterung seines Verhältnisses zur paläobyzantinischen Konjunktur von Bareia und Oxeia wesentlich. Wir vermerken, daß die beiden Zusammensetzungen in melodischer Hinsicht bedeutungsgleich und daher austauschbar sind (Bsp. 193, 239, 241). Metrisch unterscheiden sie sich allerdings: Der Dehnungseffekt geht der Konjunktur von Bareia und Oxeia ab.

Verwandt ist die Figur Seisma II noch mit der Figur Dyo Apostrophoi und Klasma. Zur Veranschaulichung sei auf die Beispiele (184–187) verwiesen, an denen sich der Austausch verwandter Konjunkturen und Figuren besonders gut studieren läßt.

Als erstes lassen die mittelbyzantinischen Versionen unserer Beispiele, wenn auch zum Teil variiert und erweitert, die vorhin erwähnte Formel *Anapauma* aus dem Lehrgesang des Kukuzeles erkennen. Ein Vergleich der Exempel und Neumierungen lehrt, daß wir in den Figuren *gef* bzw. *gefe* das *Anapauma* im engeren Sinne erblicken

müssen. Ihren Namen *Anapauma* („Rasten“) tragen die Figuren zu Recht: Denn einmal finden sie sich am Ende eines Kolons (man beachte die Punctuation), zum anderen insinuieren die mittelbyzantinischen Klasmata in (185) und (187), um modern zu sprechen, eine Art *ritenuto* oder *ritardando*.

Besonders auffallend sind die notationstechnischen Abweichungen zwischen den einzelnen paläobyzantinischen und slavischen Versionen. Während die mittelbyzantinische Version in allen vier Fällen die *Anapaumafigur* ausschreibt, setzen die älteren Versionen verschiedene Symbole ein. L₃, als Repräsentant der Chartres-Neumierungen, notiert dreimal das *Seisma II* und einmal die Konjunktur von *Dyo Apostrophoi* und *Klasma*. Diese Konjunktur weist Va in allen vier Exempeln auf, während C₁ zusätzlich noch das *Katabasma* aufzeichnet. Pa hat die Konjunktur von diastematisch präzisierter *Bareia* und *Kataba-Tromikon*, die sematischen Neumierungen bevorzugen das *Dva v čelnu*. In (184) fügt Va über der Konjunktur von *Dyo Apostrophoi* und *Klasma* die Zusammensetzung von *Bareia* und *Oxeia* hinzu. Es bedarf kaum der Erläuterung, daß die mittelbyzantinischen Aufzeichnungen teils das *Seisma II* (Bsp. 184, 186) und teils die Konjunktur von *Bareia* und *Kataba-Tromikon* (Bsp. 185, 187) ausschreiben.

Behält man die Vielfalt dieser Symbole im Auge, so mögen berechtigte Zweifel an der Einheitlichkeit der Überlieferung aufkommen. Eine genauere semasiologische Analyse zeigt jedoch, daß die so verschiedenen Symbole doch sehr ähnliche Figuren bezeichnen. Das *Seisma* sowie die Konjunktur von *Bareia* und *Oxeia* geben den Tongang *gef* wieder, die Konjunktur von *Dyo Apostrophoi* und *Klasma* den Tongang *gef*, die *Dyo Apostrophoi* mit dem *Klasma* und dem *Katabasma* die Wendung *gfe fed* (vgl. die Parallelstelle in Bsp. 311–312), das *Dva v čelnu* schließlich die ihm eigene Figur *fgef*.

Alle diese Wendungen erweisen sich somit als individuelle Ausgestaltungen, Varianten und Ausschmückungen der *Anapauma*-Figur. Feinste Schattierungen sind es, welche die heterogenen Symbole festhalten.

Noch ein kurzer Hinweis auf Beispiel (380), das wegen der Synärese besonders beachtet zu werden verdient. Hier erscheint die *Seisma*-Konjunktur nur in der slavischen Version und zeigt die Töne *gef* an. Sie entspricht den paläobyzantinischen Neumen *Xeron Klasma* und *Apostroph*, die den Silben *-tov rny* zugewiesen sind und bei der Adaptierung „zusammengezogen“ werden mußten.

PIASMA MIT OXEIA (UND DYŌ KENTEMATA)

Von diesen beiden Konjunkturen kommt die erstere, soweit wir sehen, nur in Chartres-Neumierungen vor (Bsp. 192, 195–196). Ihrer Zusammensetzung entsprechend gibt sie eine dreitönige Figur an. Insofern weichen in Beispiel (192) bei *-xo-* bzw. *-MO-* die beiden Chartres-Quellen von der Coislin-, der sematischen und der mittelbyzantinischen Version ab, die alle das vierstufige *Xeron Klasma* aufweisen.

Die zweite der vorstehenden Konjunkturen begegnet sowohl in Chartres- als auch in Coislin-Neumierungen, wo sie zur Fixierung viertöniger Figuren Verwendung findet. Doch ist festzuhalten, daß sie in Coislin-Versionen meist als „analytische“ Schreib-

weise der viertönigen Epegerma-Figur *gefg* oder *hgah* erscheint (Bsp. 62–63, 65), während sie in Chartres-Versionen viertönige Figuren wiedergibt, die korrespondierende Coislin-Quellen mit den Konjunkturen *Xeron Klasma* + *Dyo* oder *Diple* + *Oxeia* mit *Dyo Kentemata* notieren. In (193) ist unsere Chartres-Konjunktur (*L*₂) über *-te-* mit *gf ga* zu übertragen, in (194) über *yaq* mit *ag ah* oder *hg ah*.

Die Konjunktur von *Piasma* und *Oxeia* wird in russischen Neumenlisten unter dem Namen *Trjaska* verzeichnet, kehrt jedoch in sematischen Neumierungen nicht wieder.

6. Zusammensetzungen mit dem Klasma als „Schlußneume“

RHAPISMA (Ligatur von Apostroph und Klasma)  (*L*₁)  (*L*₂, *Va*)
 (*L*₃)  (Sinai 1219)

Zunächst ist festzuhalten, daß dieses Zeichen ausschließlich in Chartres-Neumierungen auftritt. Weder die Coislin- noch die sematischen Aufzeichnungen kennen es. Mit dem Namen *Rhapisma* („Ohrfeige“) wird es in der Neumentabelle des Codex *L*₃ angeführt.

Daß das Zeichen tatsächlich die Ligatur von Apostroph und Klasma darstellt, ist der graphischen Form, die es in *L*₃ aufweist, nicht sofort anzusehen, denn sie ist stark stilisiert. In seiner ursprünglichen, als Ligatur ohne weiteres erkennbaren Gestalt begegnet dagegen das Sema in *L*₁; sowohl hier als auch in *L*₂ findet es sich indessen weitaus seltener als in *L*₃. Häufiger als in *L*₃ läßt sich das *Rhapisma* in Sinai 1219 registrieren. Hier zeigt es eine etwas stilisierte, der ursprünglichen Gestalt jedoch recht ähnliche Form mit rund gezeichnetem Klasma (s. Bsp. 46 und 316).

Betrachten wir jetzt die paläobyzantinischen Aufzeichnungen in (197–204). Sie veranschaulichen, daß die älteren Chartres-Quellen meist das bloße Klasma oder den Apostroph aufweisen, wo *L*₃ das *Rhapisma* notiert und unsere Coislin-Quellen, in völliger Übereinstimmung mit ihm, die Konjunktur von Apostroph und Klasma schreiben. Hier stehen zweifellos eine ältere und eine „jüngere“ Schreibweise einander gegenüber. Während nämlich das bloße Klasma, wie dargelegt, mehrdeutig ist und sowohl ascendens wie descendens, dabei noch einstufig wie zweistufig, außerdem noch repetens sein kann, besitzt das *Rhapisma* eine präzisere diastematische Bedeutung. Es ist — kraft des Apostrophs — stets descendens und zeigt, je nachdem es ein- oder zweistufig ist, eine oder zwei Sekunden abwärts an.

In der Regel tritt das *Rhapisma* in zwei Positionen auf. In Position A wird es meist von der *Petaste* und von der Kombination *Apostroph* mit *Dyo Kentemata* umrahmt und zeigt innerhalb einer unverändert wiederkehrenden Formel, soweit wir sehen, immer den Ton *g* an (Bsp. 197–200). In Position B wird dagegen das *Rhapisma* meist von der *Oxeia* oder dem Chartres-Oligon und von dem bloßen Apostroph oder den *Dyo Apostrophoi* flankiert und bezeichnet, je nach Modus und Formel, verschiedene Töne (Bsp. 201–204). In seltenen Fällen (Bsp. 203) folgt das *Rhapisma* auf das allein-

stehende Klasma, mitunter begegnet es noch mit dem Oligon-Epistem versehen (Bsp. 199, 203).

In den angeführten Beispielen weichen die paläobyzantinischen Versionen gelegentlich von der mittelbyzantinischen Version ab. So stimmen in (200) die Coislin- und die mittelbyzantinische Version des Codex C₃ überein (D geht hier merkwürdigerweise eigene Wege), während die Chartres-Neumierungen die stereotype Formel mit dem Rhapsima in Position A erkennen lassen. In (203) dann folgt die mittelbyzantinische Version bei α - den Codices L₁ und L₂ (zweistufige Bareia), während Va (Konjunktur von Apostroph und Klasma) mit L₃ (Rhapsima) konform zu gehen scheint. Auch hier dürfte das Rhapsima einstufig sein (den Ton *h* anzeigen).

Zweistufig ist das Rhapsima in (108), (316) und (397).

Zu erwähnen bleibt noch, daß der Lehrgang des Kukuzeles eine längere Formel namens *Kolaphismos* (was ebenfalls Ohrfeige bedeutet) überliefert, deren „Kopf“, wenn man vom Anfangston absieht, unserer Figur Rhapsima A nicht unähnlich ist (Bsp. 338). Kaum Zweifel, daß der Ausdruck *Kolaphismos* lediglich eine spätere Bezeichnung für die Rhapsima-Figur ist. Das Rhapsima-Zeichen selbst findet sich zwar im Lehrgesang nicht, dafür steht aber an dritter Stelle die Konjunktur von Bareia, Oligon mit Klasma und Apostroph, die offensichtlich als analytische Umschreibung des Rhapsima gesetzt ist. Sie gibt zwei Töne an.

XERON KLASMA (Diple + Klasma)    

Unter all den Zusammensetzungen, die das Klasma als „Schlußneume“ aufweisen, begegnet diese Kombination am häufigsten. Im Pariser Traktat wird sie unter den 15 Tonoí aufgezählt und außerdem als Beispiel für die zusammengesetzten Zeichen angeführt: $\alpha\iota\omicron\nu\ \tau\omicron\ \xi\eta\rho\omicron\nu\ \kappa\lambda\acute{\alpha}\sigma\mu\alpha\ \alpha\pi\omicron\ \delta\upsilon\omicron\ \delta\acute{\xi}\epsilon\upsilon\omega\nu\ \kappa\alpha\iota\ \eta\mu\iota\tau\omicron\nu\iota\omicron\nu\ \acute{\epsilon}\chi\epsilon\iota\ \tau\eta\nu\ \sigma\upsilon\sigma\tau\alpha\sigma\iota\nu$. (Mit *Dyo Oxeiai* ist die Diple, mit *Hemitonion* das Klasma gemeint.) Durch den Zusatz des Adjektivs *Xeron* („trocken“) wird die Kombination terminologisch gegen das bloße Klasma abgegrenzt, das in den Traktaten, um etwaige Mißverständnisse völlig auszuschalten, wie schon erwähnt, gelegentlich Klasma *mikron* oder *elaphron* („das kleine“ oder „das leichte Klasma“) genannt wird. In den paläobyzantinischen Neumenschriften bezeichnet das *Xeron Klasma* sowohl zwei- als auch drei- und sogar vierstufige Tonfiguren, so daß also drei Kategorien von Fällen zu unterscheiden sind.

ZWEISTUFIGES XERON KLASMA

In dieser Bedeutung tritt die Kombination besonders häufig in Schlußkadenzen auf, und zwar meist an drittletzter Stelle. Hält man sich vor Augen, daß das alleinstehende einstufige Klasma ebenso ascendens wie descendens sein kann, so nimmt es nicht wunder, daß das zweistufige *Xeron Klasma* sowohl einen aufsteigenden als auch einen absteigenden Sekundschritt anzeigt.

Ersteren Fall veranschaulichen die Beispiele (205–208). Hier behalten die beiden Bestandteile der Kombination, also die Diple und das Klasma, auch ihre rhythmische

Bedeutung bei, wie aus der ausgeschriebenen mittelbyzantinischen Version ersichtlich wird.

Den zweiten Fall illustrieren die Beispiele (62–63) und (202). Hier gibt die mittelbyzantinische Version das Klasma mit dem Apostroph wieder; das Klasma scheint also seine rhythmische Bedeutung, den Dehnungseffekt, einzubüßen. Zu beachten ist, daß die Coislin- und sematischen Versionen nur in (202) das Xeron-Klasma aufweisen. In (62–63) schreiben dagegen unsere Coislin-Quellen an seiner Stelle die Konjunktur von Diple und Apostroph, die in mittelbyzantinischen Neumierungen später durch den Zusatz des Oligon diastematisch präzisiert wird.

Das zweistufige Xeron Klasma tritt jedoch nicht nur in Schlußkadenzen auf, sondern auch am Kolonanfang oder in der Kolonmitte. In diesen Positionen besitzt es meist die Bedeutung eines fallenden Sekundschrilles, und zwar bezeichnet es häufig die Tonfigur *a g*. In den Beispielen (209–211), die diesen Fall veranschaulichen, schreiben die mittelbyzantinischen Neumierungen die Figur mit Intervallzeichen aus, wobei das Xeron Klasma selbst gewissermaßen als Hypostase stets beibehalten und der Apostroph zusätzlich mit einem Klasma ausgestattet ist. Der zweite Ton ist deshalb auf jeden Fall gedehnt zu singen; ob dies auch für den ersten Ton der Figur gilt, läßt sich nach der mittelbyzantinischen Version nicht entscheiden, könnte jedoch unter Umständen angenommen werden, da ja die Diple ein Längenzeichen ist. Wesentliche Anhaltspunkte für die Erörterung dieser Frage lassen sich aus der Untersuchung der sematischen Neumierungen gewinnen (s. die Ausführungen über den Krijuk *s potčašiem* S. 225).

Die Beispiele (305) und (321–322) präsentieren dann in der mittelbyzantinischen Version eine weitere Xeron Klasma-Figur, die zwar aus drei Tönen besteht, aber zweistufig ist. Auch sie stellt nämlich einen fallenden Sekundschrill dar, hier wird jedoch der erste Ton repetiert und dabei mit einem Klasma versehen. Meist begegnet sie als Halbtonschrill auf den Stufen *c c h*, seltener als Ganztonschrill auf den Stufen *g g f* (Bsp. 212). Festzuhalten ist, daß sie in der Regel am Kolonanfang erscheint. In den paläobyzantinischen Neumierungen wird auch diese Figur mit der bloßen Xeron Klasma-Kombination wiedergegeben.

Gewissermaßen das Korrelat zur *cch*-Figur bildet die *eff*-Figur, die in (213–214) in der mittelbyzantinischen Version entgegnetritt. Sie stellt eine Variante des steigenden Sekundschrilles dar, wobei der zweite Ton hier antizipiert wird. In den mittelbyzantinischen Neumierungen wird das Xeron Klasma als Hypostase beibehalten, die drei Töne der Figur werden mit Intervallzeichen fixiert, der Schlußton erhält ein Klasma. Die paläobyzantinischen Aufzeichnungen begnügen sich in einigen Fällen mit dem bloßen Xeron Klasma — so in (213) alle Handschriften, in (214) nur Δ . α . 14 und C_1 —, während Va in (214) die Konjunktur von Xeron Klasma und Katabasma schreibt, die hier die vierstufige Figur *efed* wiedergibt. L_3 weicht in (214) von den Coislin-Versionen insofern ab, als er anstelle des Xeron Klasma das Kataba-Tromikon aufweist.

Das sematische Xeron Klasma, stets als Konjunktur geschrieben, wird in den ältesten russischen Neumentabellen mit dem Namen *Polkulizma* verzeichnet, der

soviel wie das „halbe Kulizma“ bedeutet. Aus den angeführten Beispielen wird ersichtlich, daß die sematischen Neumierungen die Xeron Klasma-Konjunkturen bzw. Ligaturen der paläobyzantinischen Version nicht immer mit dem Polkulizma wiedergeben, sondern auch mit anderen äquivalenten Konjunkturen, die weiter unten besprochen werden sollen. Die Čaška polnaja des Polkulizma in (305) zeigt an, daß der erste Ton der Figur hoch ist. Die slavische Version und alle byzantinischen Versionen stimmen hier überein. Die Stopica, mit der die überzählige Silbe - *€ versehen ist, repetiert freilich den Ton g. In (381) differieren slavische und byzantinische Aufzeichnungen völlig, doch läßt sich die sematische Version in Analogie zu (305) mühelos transkribieren.

DREISTUFIGES XERON KLASMA

Es tritt in der Regel am Kolonende auf und bezeichnet mordentartige Figuren, deren wichtigstes Kennzeichen also die Umspielung eines Haupttones von unten oder von oben ist. Mittelbyzantinische Neumierungen schreiben die Figur mit Intervallzeichen aus, behalten das Xeron Klasma als Hypostase bei und stattdessen den Schlußton mit einem Klasma aus (Bsp. 9, 179, 199, 202, 206, 215). Für die Transkription singulärer Gesänge erscheint wichtig, daß die Figuren meist den Ton *a* umspielen. In sematischen Neumierungen begegnet das alleinstehende Polkulizma am Kolonende kaum. In (202) und (206) weist die slavische Version anstelle des Polkulizma die Statija auf, die hier den Ton *a* angibt. In (9) und (215) notiert Ch die sematische Konjunktur von Diple und Katabasma, die sogenannte Zmijca, in (179) dann die Zusammensetzung von Xeron Klasma (Polkulizma) und Katabasma. Diese erscheint in (179) auch in der Coislin-Version des Vindobonensis, während Vatopedi hier die verwandte Konjunktur von Dyo Apostrophoi und Klasma erblicken läßt.

VIERTSTUFIGES XERON KLASMA

Diese Figur erweist sich als Erweiterung des zweistufigen Xeron Klasma descendens. Der beschriebene fallende Sekundschritt wird melismatisch ausgeschmückt, und zwar durch Umspielung des ersten Tones von oben. So entsteht aus der Figur *ag* die „Tochterfigur“ *ahag*. Sehr beliebt sind noch die „Lagen“ *hcha* und *gagf* (Bsp. 20, 38–39, 216–217, 243–245).

Zur Aufzeichnung der Figur soviel:

Die mittelbyzantinischen Neumierungen schreiben sie mit Intervallzeichen aus; das Xeron Klasma wird als Hypostase beibehalten; ein zusätzliches Klasma-Zeichen fehlt.

Die paläobyzantinischen Aufzeichnungen geben sie teils mit dem alleinstehenden Xeron Klasma und teils mit der Konjunktur von Xeron Klasma und Katabasma wieder. Mit dem alleinstehenden Xeron Klasma begnügen sich L₁ und L₂; unsere Coislin-Quellen bevorzugen dagegen die Konjunktur mit dem Katabasma, während L₃, gewissermaßen eine Mittelstellung einnehmend, beide „Schreibweisen“ kennt.

In den sematischen Neumierungen wird die Figur in der Regel durch das Polkulizma, die Zmijca oder die Ligatur von Polkulizma und Katabasma festgehalten.

In (38) und (39) sind die Coislin-Konjunkturen von Xeron Klasma und Katabasma (Va) und das Chartres-Kratemokatabasma äquivalent.

Abweichungen zwischen den byzantinischen Versionen hinsichtlich der verschiedenen Xeron Klasma-Figuren lassen sich gelegentlich beobachten. So notieren in (210–211) die Coislin- und die mittelbyzantinische Version die zweistufige Figur *ag*, während in L3 die Konjunktur mit dem Katabasma die vierstufige Figur *ahag* anzeigt. Auch in (212) weicht L3 bei -βα- von den übrigen byzantinischen Versionen leicht ab. Hier gibt die Konjunktur mit dem Katabasma den Tongang *gagf* an.

Es ist darauf hinzuweisen, daß der Lehrgesang des Kukuzeles mehrere Xeron-Klasma-Figuren, zwei-, drei- und vierstufige, zu einer langen Phrase namens Klasmata vereinigt¹⁶. Was schließlich die Vortragsweise des Xeron Klasma betrifft, so sei angemerkt, daß die Erläuterungen des Codex Lavra 610¹⁷, „die Stimme müsse in rauher und harter Weise gebrochen werden“, wie im Falle des Kyliasma kaum mehr als eine Umschreibung der Etymologie bieten: Ἐνθα γὰρ τίθεται τὸ ξηρὸν κλάσμα, τραχέως καὶ σκληρῶς δεῖ κλᾶν τὴν φωνήν.

KRJUK S POTČAŠIEM (Petaste + Klasma)

UND STATIJA MIT KRJUK S POTČAŠIEM

In dieser Gestalt begegnen beide Konjunkturen ausschließlich in sematischen Neumierungen, und zwar, wie sich aus dem Vergleich mit den byzantinischen Versionen ergibt, als Ersatz für das Polkulizma. Intervallmäßig sind sie beide dem paläobyzantinischen zweistufigen Xeron Klasma bedeutungsgleich. Aus den Beispielen (209–211) wird ersichtlich, daß sie regelmäßig zur Bezeichnung des Sekundschrilles *a g* eingesetzt werden, wobei der Krjuk den ersten und die Čaška (hier heißt sie *Potčašie*, nämlich „Unterschale“) den zweiten Ton der Figur anzeigt. Die Statija besitzt dagegen nur rhythmische Bedeutung, das heißt, sie gibt an, daß der Krjuk lang ist. Zwischen den beiden Konjunkturen besteht mithin nur ein rhythmischer Unterschied, der den ersten Ton der Figur betrifft. Wenn die Statija fehlt, ist er naturgemäß kurz.

Es fällt auf, daß die paläobyzantinischen Aufzeichnungen diese rhythmischen Nuancen nicht festlegen. In allen Fällen weisen sie, wenn man von L3 in (210–211) abieht, stereotyp das bloße Xeron Klasma auf. Doch läßt sich vermuten, daß auch die byzantinischen Sänger den ersten Ton der Figur nicht immer lang, sondern in bestimmten Fällen auch kurz vorgetragen haben. Bei betonten Silben dürfte er lang, bei unbetonten kurz sein. Für diese Vermutung spricht jedenfalls die Beobachtung, daß der Krjuk *s potčašiem* (ohne Statija) meist dort steht, wo die korrespondierenden byzantinischen Versionen das Xeron Klasma über unbetonten Silben schreiben.

¹⁶ S. MdO III, Lehrgesang des Kukuzeles Nr. 21.

¹⁷ Tardo, *Melurgia*, 195.

POLKULIZMA MIT KATABASMA =

Diese sematische Zusammensetzung unterscheidet sich von der paläobyzantinischen Konjunktur Xeron Klasma mit Katabasma nur in der Schreibweise des Katabasma, das die slavischen Schreiber mit der Čaška ligaturmäßig vereinigen. Ansonsten bezeichnet diese Zusammensetzung die bereits besprochenen vierstufigen Xeron Klasma-Figuren, wie beispielsweise aus (39) ersichtlich wird.

Instruktiv sind vor allem jene Fälle, wo die sematische Zusammensetzung verwandte paläobyzantinische Zeichen und Zeichenkombinationen substituiert. So steht sie in (218) anstelle des Xeron Klasma, und zwar vermutlich wegen der Synärese (vier Silben in der byzantinischen Version: -φων φωνήρης — drei in der slavischen: — БН ТΕΛΛ). Hier ist unsere Zusammensetzung mit *hcha* wiederzugeben, die ihr vorangehende Palka mit *c'a*, die ihr nachfolgenden zwei Statija-Zeichen mit *g g*.

Auch in (219) wurde sie dann offensichtlich wegen der Synärese eingesetzt. Sie entspricht nämlich den paläobyzantinischen Zeichen Kratema und Klasma über den Silben βωωε-, die „zusammengezogen“ werden mußten, und zeigt wohl gleichfalls den vierstufigen Tongang *hcha* an.

Verwiesen sei noch auf die Beispiele (94) und (220). In (94) bezeichnet unsere Zusammensetzung die Figur *gagf*; lehrreich ist in (220) ihre Korrespondenz mit dem Kataba-Tromikon der Chartres-Version (L2).

DYO APOSTROPHOI MIT KLASMA (Chamila) >>V >>>U

Diese Konjunktur ist, wie sich schon an ihrer Zusammensetzung ablesen läßt, mit dem Xeron Klasma eng verwandt und verhält sich zu ihm etwa wie die Dyo Apostrophoi zur Diple, Apeso exo zur Kombination Dyo oder Anatríchisma II zu Anatríchisma I. Maßgeblich ist das Intervallverhältnis des ersten Tones der jeweiligen Zusammensetzung zum vorangehenden Ton. Liegt er tiefer, so erfordert die Orthographie (als Ausdruck der Logik des Systems), daß das Xeron Klasma geschrieben wird. Liegt er höher, so müßte folgerichtig die Konjunktur Dyo Apostrophoi mit Klasma notiert werden. In der Praxis gilt diese Regel jedoch nur mit bestimmten Einschränkungen. Im Falle des Xeron Klasma wird sie nämlich gelegentlich durchbrochen, während sie im Falle der Konjunktur Dyo Apostrophoi mit Klasma, soweit wir sehen, kaum verletzt wird. Der erste Ton dieser Konjunktur liegt fast immer tiefer als der vorangehende Ton (Bsp. 151, 221, 360), und zur Bezeichnung dessen erscheint die Konjunktur in Coislin-Neumierungen zuweilen mit der Chamele versehen.

Zwischen unserer Konjunktur und dem Xeron Klasma bestehen indessen einige Unterschiede, die beachtet werden wollen. Im Gegensatz zum Xeron Klasma tritt sie nämlich fast ausschließlich am Kolonende auf, und zwar bezeichnet sie, wie aus dem Vergleich mit den mittelbyzantinischen Neumierungen hervorgeht, stets eine stereotype zwei- bzw. dreitönige Figur, nämlich einen fallenden Sekundschrift bzw. einen steigenden Sekundschrift mit fallender Terz. Demnach ist die dreitönige Figur nur

eine Variante der zweitönigen. Der mittlere Ton fungiert nämlich — wenn der moderne Terminus einmal gestattet ist — als „Wechselnote“.

In Gesängen des Deuterios, plagios Deuterios wie plagios Tetartos erscheint die Figur meist an die Stufen *ed* bzw. *efd* gebunden, in Gesängen des Protos und plagios Protos begegnet sie dagegen meist auf den Stufen *dc* bzw. *dec* und wird noch gelegentlich zur Wendung *efc* modifiziert. Auch Transpositionen dieser Figuren in die Oberquinte lassen sich nachweisen (Bsp. 351, Taf. XIX/Z. 11). Die tiefen Lagen werden jedoch ganz eindeutig bevorzugt, und so nimmt es nicht wunder, daß die Konjunktur in den ältesten russischen Neumentabellen mit dem aus dem Griechischen entlehnten Terminus *Chamila* (die „Niedrige“) verzeichnet wird.

Zur mittelbyzantinischen Aufzeichnung unserer Figur wäre zu bemerken, daß die einzelnen Töne mit distinkten Intervallzeichen angezeigt werden. Als große Hypostase fungiert meist das Piasma; in diesem Fall wird das Klasma nicht beibehalten (Bsp. 151, 238, 360).

Einen besonderen Hinweis verdient Beispiel (221), weil es den Austausch verwandter Klasma-Figuren veranschaulicht. Unsere paläobyzantinische Konjunktur von Dyo Apostrophoi und Klasma tritt hier in L₃ sowie in Va und Och auf und ist wohl mit *efd* zu transkribieren. Dalassenos und Patmos 218 schreiben dagegen die Figur des vierstufigen Xeron Klasma (*efed*) aus. Diese Figur zeigt C₂ durch die Coislin-Konjunktur von Dyo Apostrophoi, Klasma und Katabasma an. Daß die paläobyzantinischen Konjunkturen „*✓*“ und „*»✓*“ äquivalent sind, sei in diesem Zusammenhang festgehalten.

KRATEMA MIT KLASMA  (L₂, Va) oder  (L₃)

Als Ligatur begegnet diese Zusammensetzung ausschließlich in Chartres-Neumierungen, niemals in Coislin- oder sematischen Aufzeichnungen. Ähnlich dem Rhapsima tritt auch sie in L₃ in stark stilisierter Gestalt auf, während L₂ und Va sie in ihrer ursprünglichen, nämlich als Ligatur deutlich erkennbaren Form überliefern. Doch ist anzumerken, daß sie in diesen Codices weitaus seltener erscheint als in L₃, weshalb unsere Untersuchung von den Neumierungen dieses Codex ausgehen muß.

Zunächst sind zwei Positionen der Ligatur zu unterscheiden. In L₃ findet sie sich nämlich teils über einer und teils über zwei Silben.

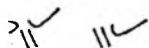
Den ersten Fall vermögen wohl am besten die Beispiele (222–223) zu veranschaulichen. Die Ligatur steht hier in L₃ jeweils über einer Silbe, die L₂ und Va mit dem Kratema neumieren. Die nachfolgende Silbe trägt in L₂ und L₃ ein Klasma, in Va die Kombination von Apostroph und Klasma. Die graphisch seltsame Ligatur des Codex L₃ scheint somit hier wie in (225) an Stelle des mega Kratema zu stehen. Ihr Bestandteil Klasma erweckt den Anschein, entbehrlich zu sein. Man möchte meinen, die Ligatur zeige hier nur den Kratema-Ton an und weise zudem darauf hin, daß die nächste Neume ein Klasma sei. Andererseits ist aber nicht ausgeschlossen, daß die Ligatur möglicherweise eine Art Umspielung des Kratema-Tones markiert.

Über jeweils zwei Silben steht unsere Ligatur in den Neumierungen des Codex L₃ in (226–227). Hier ist es evident, daß von ihren „Bestandteilen“ das Kratema sich auf die erste und das Klasma auf die zweite Silbe bezieht. Die korrespondierenden Chartres- und Coislin-Versionen weisen nämlich über den betreffenden Silben das mega Kratema und den Apostroph auf. Man vergleiche noch in (228) die Coislin-Version des Vatopedensis, der an den korrespondierenden Stellen das mega Kratema und die Konjunktur von Apostroph, Bareia und Klasma notiert.

Interesse beanspruchen noch die Beispiele (229), (230) und (421). Auch hier schreibt L₃ die Ligatur von Kratema und Klasma über jeweils zwei Silben. L₁ und L₂ versehen die erste Silbe mit dem Kratema und lassen die zweite unneumiert (nur in Bsp. 230 stattet sie L₂ mit dem Apostroph aus). Vatopedi, dem die mittelbyzantinische Version folgt, weist in (229) und (421) das Kratemokatabasma und den Apostroph auf, in (230) aber das Xeron Klasma, die Kombination Dyo und den Apostroph. Vatopedi und Dalassenos schmücken somit die Silben -κρος, -μα- und σω- mit den Melismen *a gfg* bzw. *aagf ga* aus, während L₁ und L₂ sich offenbar mit dem bloßen Kratema-Ton *a* begnügen. Welcher der beiden Versionen L₃ folgt, läßt sich mit Sicherheit kaum bestimmen. Denkbar ist jedenfalls, daß die maniert anmutende Ligatur mit der tinagmaähnlichen Schleife die melismatische Ausschmückung des Kratema andeutet.

Zu erwähnen bleibt noch, daß die Chartres-Ligatur von Kratema und Klasma das byzantinische Pendant zur sematischen Statija mit Krjuk s potčasem ist.

SEISMA II (Apostroph + Piasma + Petaste)



Zu bemerken ist zunächst, daß diese Konjunktur sich fast nur in Coislin- und mittelbyzantinischen Aufzeichnungen registrieren läßt. Sodann wäre zu erwähnen, daß in den Traktaten der hagiopolitanischen Klassifizierung (der Pariser Traktat ausgenommen) unter den 15 Tonoí ein *Seisma* aufgezählt wird. Als Synonyma des *Seisma* werden im Leningrader Traktat das *Triploin* (das „Dreifache“) und im Codex Barberinus das *Triplokoi* (das „Dreifältige“) angeführt — zwei sonst nicht nachweisbare Termini, die wohl darauf hindeuten, daß die Tonfigur des *Seisma* dreistufig ist. In spätbyzantinischen Traktaten wird das *Seisma* stets als die Zusammensetzung von *Piasma* und *Hyporrhoe* (also unser *Seisma* III) definiert. Man legt großen Wert auf die Konstatierung, daß die *Hyporrhoe*, deren beiden Töne sonst stets mitzuzählen sind, im *Seisma* „stimmlos“ sei. So heißt es im Codex Lavra 1656¹⁸: Σείσμα καλεῖται διὰ τὴν ὑπορροὴν προσλαμβάνειν· ὑπὸ γὰρ δύο βαρεῶν καὶ ὑπορροῆς τὸ σείσμα καθίσταται. Ἐχει δὲ τὴν ὑπορροὴν ὥσπερ σὴν τινα, ἥγουν σκώληκα καὶ ἐν τούτῳ σείσμα καλεῖται. Ἡ δὲ ὑπορροή ἔχει φωνὰς δύο ὅπου ἂν τεθῇ· ἐν τῷ σείσματι δὲ φωνὰς οὐκ ἔχει, ἀλλὰ προσλαμβάνει αὐτὴ τὸ πίασμα, ἵνα ἐναλλαγὴν τινα τῆς χειρονομίας ποιήσῃ. Diese eigentümliche Behandlung der *Hyporrhoe*, nämlich die Annullierung ihres Intervallwertes im *Seisma*, läßt sich erst durch die paläographische und semasiologische Analyse der Coislin-Konjunktur vollends begreifen.

¹⁸ Tardo, *Melurgia*, 213.

In Coislin-Aufzeichnungen erscheint zwar die Konjunktur von Piasma und Hyporrhoe ausgesprochen selten, die auftretenden Fälle sind indessen so aufschlußreich, daß über die Funktion dieser Zusammensetzung keine Zweifel bestehen können. Man beachte vor allem Beispiel (231). Nicht zuletzt aus dem Vergleich mit der mittelbyzantinischen Version wird deutlich, daß in der Neumierung des Codex Va das Piasma als Bestandteil der Konjunktur einen fallenden Terzschrift bezeichnet, während die Hyporrhoe, eigentlich als „Zierzeichen“ fungierend, die Piasma-Figur gewissermaßen mit einen „Durchgangston“ ausschmückt.

Piasma und Hyporrhoe bewahren im Falle des Seisma ihre Selbständigkeit nicht, sondern die Hyporrhoe „geht“ im Piasma „auf“. Die beiden Zeichen werden nicht etwa nacheinander vorgetragen, vielmehr greift das eine in das andere über. Die mittelbyzantinische Version in (231) mag nur behelfsmäßig zur Verdeutlichung der Figur Seisma III (hier *agf*) herangezogen werden, denn sie entbehrt das Piasma. Bessere Beispiele lassen sich jedoch aus dem mittelbyzantinischen Sticherarion und Heirmologion nicht anführen, weil die ausgeschriebene Seisma-Figur, soweit wir sehen, hier kaum vorkommt. Demgegenüber erscheint sie besonders häufig in den Gesängen des mittelbyzantinischen Asmatikon und Psaltikon; schöne Beispiele bietet auch der Lehrsang des Kukuzeles¹⁹.

An den zuletzt genannten Beispielen läßt sich erkennen, daß die Regel über die besondere Behandlung der Hyporrhoe im Seisma aufgestellt wurde, um den Verhältnissen der mittelbyzantinischen Notation gerecht zu werden. In mittelbyzantinischen Neumierungen wird nämlich die Figur Seisma III nicht nur mit dem Piasma und der Hyporrhoe aufgezeichnet, sondern noch mit Intervallzeichen „ausgeschrieben“, das heißt meist mit einem Oligon und mit den Dyo Apostrophoi, die den auf die Hyporrhoe folgenden Ton bezeichnen. Meist sieht die mittelbyzantinische Konjunktur so aus: $\overline{\text{ss}}$.

Die Seisma-Figur wird somit — dies im Gegensatz zu den paläobyzantinischen Aufzeichnungen — um einen vierten Ton bereichert und stellt eigentlich die mordentartige Verzierung eines fallenden Sekundschriftes dar. Daß das Piasma hier keine diastematische Bedeutung mehr besitzt, ist klar. Das primäre Intervallverhältnis der beiden Haupttöne der Figur wird durch das Oligon und die Dyo Apostrophoi fixiert. Die Hyporrhoe aber bezeichnet die mordentartige Verzierung und darf deshalb intervallmäßig nicht mitgezählt werden, da nämlich sonst die Konjunktur an Stelle des Sekundschriftes eine stufenweise ausgefüllte fallende Quarte anzeigen würde.

PIASMA MIT KLASMA $\text{ss} \vee$

SLOŽITIJA MIT ČAŠKA ODER ČAŠKA POLNAJA $\text{ss} \cup \quad \text{ss} \cup$

Erstere Konjunktur (mit dem eckigen Klasma) begegnet fast ausschließlich in Chartres-Neumierungen (s. jedoch P fol. 126v/3), die beiden anderen sind sematisch.

Für die semasiologische Deutung der Chartres-Konjunktur von Piasma und Klasma erscheint relevant, zunächst zu konstatieren, daß sie meist dort steht, wo korrespon-

¹⁹ S. MdO III, 52 und Taf. X.

dierende Coislin-Versionen das soeben besprochene Seisma III oder die Konjunktur von Piasma und Katabasma aufweisen (s. Bsp. 231–234). Keinem Zweifel ausgesetzt ist die Bedeutung des Chartres-Piasma, des ersten Bestandteiles unserer Konjunktur. Auch hier bezeichnet es eine zweitönige Figur, und zwar in (231–233) offenbar den Terzfall *af*.

Problematisch ist das Verhältnis des Klasma zu dem Piasma. Zwei Deutungen bieten sich an. Entweder indiziert das Klasma, daß der erste Ton der Figur zu dehnen ist — eine Deutung, die nicht ganz einleuchtet, da der erste Ton der Piasma-Figur, wie dargelegt, ohnehin lang ist. Oder aber das Klasma bezeichnet, ähnlich der Hyporrhoe im Seisma, einen „Durchgangston“.

Für die letztere Deutung sprechen einige Beobachtungen an den Neumierungen in (231–233). Zunächst verrät die Ähnlichkeit der Neumenbilder zwischen der Chartres-Version des Codex *L*₃ und der Coislin-Version des Vatopedensis in (231), daß die Chartres-Konjunktur von Piasma und Klasma und die Coislin-Konjunktur von Piasma und Hyporrhoe äquivalent sein dürften. Das Chartres-Klasma und die Coislin-Hyporrhoe scheinen hier zumindest eine ähnliche Bedeutung zu besitzen.

Augenscheinlicher ist die Verwandtschaft der korrespondierenden Konjunkturen in (232). Steht hier in *L*₂ und *L*₃ die Chartres-Konjunktur von Piasma und Klasma, so erscheint sie in der Coislin-Version des Vatopedensis durch den Zusatz von Oligon und Apostroph diastematisch präzisiert. Zum Seisma wird diese Piasma-Gruppe allerdings erst durch den Zusatz der Hyporrhoe, die der Codex als fünftes Element hinzufügt.

Zu berücksichtigen wäre noch, daß die mittelbyzantinische Version in (232–233) in gewisser Weise unsere Chartres-Konjunktur analytisch auflöst, dabei das Piasma und Klasma beibehält und das Klasma dem Durchgangston der Figur zuordnet.

Alle diese Beobachtungen gestatten zusammengekommen die Schlußfolgerung, daß $\omega\omega$ und $\omega\varsigma$ intervallmäßig bedeutungsgleich sind.

Betrachten wir jetzt die Konjunktur von Složitija und Časka. In unseren sticharischen Aufzeichnungen tritt sie in zwei Bedeutungen auf.

In einigen Fällen zeigt die Časka an, daß der erste Ton der Složitija-Figur repetiert und dabei länger ausgehalten werden soll (s. in Taf. XIX/Z. 12 die Konjunktur über -ΠοΕ-; ähnlich ist die Časka in Bsp. 168 zu deuten).

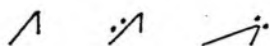
In anderen Fällen wieder bezeichnet die Časka einen dritten, auf die Složitija-Figur folgenden Ton (s. Bsp. 311, die Parallelstelle in Ch fol. 17v/10 und in Taf. XIX/Z. 12 die Konjunktur über -BA-).

Abschließend müssen wir noch anmerken, daß das Coislin-Seisma III und die Coislin- und sematische Konjunktur von Piasma und Katabasma $\omega\zeta$ intervallmäßig

äquivalent sind. Letztere Konjunktur notieren Vi und Ch in (231) an Stelle von $\omega\varsigma$. Nicht das Seisma, sondern das vierstufige Xeron Klasma weist Va in (233) auf; Pa schreibt hier die Konjunktur von Diple und Katabasma. In (234) scheint die mittelbyzantinische Version von der paläobyzantinischen und sematischen leicht abzuweichen.

7. Zusammensetzungen mit Oxeia und Bareia

KONDEUMA I (Ligatur von Oxeia und Bareia)



Dieses zirkumflexartige Zeichen, das hauptsächlich in Chartres-Neumierungen begegnet, wird unter dem Namen Kondeuma in der Neumentabelle des Codex L₃ angeführt. Aus den Beispielen (75), (113), (136), (139–140), (142), (147), (158), (163) und (201) wird ersichtlich, daß die Chartres-Quellen das Zeichen an Stelle des Piasma schreiben. Daß das Kondeuma dieselbe Bedeutung wie das Coislin-, das mittelbyzantinische und sematische Piasma besitzt, steht außer Zweifel. Nicht nur stimmen nämlich Coislin- und Chartres-Neumierungen in den meisten der angeführten Beispiele sonst überein, sondern selbst die Chartres-Quellen vertauschen untereinander gelegentlich das Piasma, über das sie ebenfalls verfügen, mit dem Kondeuma, wie die Beispiele (147) und (201) zeigen.

So erwecken die Chartres-Zeichen Piasma und Kondeuma zunächst den Anschein, äquivalent zu sein. Hält man sie aber für bedeutungsgleich, so kann man kaum der Frage ausweichen, aus welchen Gründen die Chartres-Notation zwei verschiedene Neumen zur Bezeichnung ein und derselben Tonfigur einsetzt, während sie ja mit einer einzigen hätte auskommen können. Zur Klärung des Sachverhalts mag vielleicht die Berücksichtigung der Position beitragen, welche die beiden scheinbar äquivalenten Chartres-Zeichen innerhalb der Neumenfolgen jeweils beziehen. Es fällt nämlich auf, daß recht häufig die Wahl des Kondeuma oder des Piasma davon abhängt, ob der erste Ton der betreffenden Figur höher bzw. gleich hoch oder tiefer als der vorangehende Ton liegt²⁰. Der differenzierte Einsatz der beiden Chartres-Neumen erscheint demnach gerechtfertigt.

Mit dieser Beobachtung bietet sich aber gleichzeitig eine paläographische Deutung des Kondeuma an, das allem Anschein nach nichts anderes als ein Zirkumflex, nämlich die Ligatur von Oxeia und Bareia, ist, wobei der länger gezeichnete Aufstrich wohl auch den längeren Ton bezeichnet. Damit erweist sich das Chartres-Kondeuma seiner graphischen Form und Bedeutung nach als genaues Analogon zur lateinischen *Flexa* einerseits und seinem Namen und seiner Bedeutung nach als Äquivalent des *Pressus* andererseits.

Unseren Erörterungen über die differenzierte Verwendung des Kondeuma und Piasma in der Chartres-Notation scheinen zwar die genannten Fälle zu widersprechen, in denen Chartres-Quellen die beiden Zeichen vertauschen; sie bilden indessen wenige Ausnahmen und ließen sich vielleicht als Nachlässigkeit erklären. Die Orthographie des Codex L₃ ist jedenfalls, soweit wir sehen, auch in dieser Hinsicht meist korrekt zu nennen (s. Bsp. 141, 193, 238, 379, 382, 408, 413, 418, 419, 422).

In etlichen Fällen erscheint das Kondeuma von den Dyo Kentemata begleitet, die links neben dem Aufstrich stehen. Damit wird offenbar eine Ausschmückung der

²⁰ In (142) repetiert der erste Kondeuma-Ton den vorangehenden Ton. Die Neumen über τας α- geben nämlich in L₂ und L₃ entgegen der mittelbyzantinischen Version die Töne c d an. Ähnlich sind in (181) die Chartres-Neumen über αλλα θα- mit c c d zu transkribieren.

Kondeuma- bzw. Piasma-Figur durch einen dritten Ton bezeichnet (s. Bsp. 75, 147 sowie Taf. XVIII/Z. 6). Selten begegnet die Kombination von Kondeuma und (über dem Winkel liegenden) Dyo Kentemata in Ga, O (Bsp. 423) und in Pa (fol. 163/10 und 12).

KONDEUMA II

In der Neumenliste des Codex L₃ wird der Terminus Kondeuma zweimal aufgeführt, wobei der Name das zweite Mal sich auf ein überdimensionales, in unseren Chartres-Quellen nicht nachweisbares chiertiges Sema bezieht. Rechts neben ihm stehen in der Liste zwei untereinander liegende Apostrophoi. Da das „Chi“ und die beiden Apostrophoi durch einen Punkt voneinander getrennt sind, läßt sich mit Sicherheit kaum ausmachen, ob die Zeichen zusammengehören, d. h., ob die beiden Apostrophoi als „analytische“ Erläuterung des chiertigen Semas zu verstehen sind. (Möglicherweise sollen die Apostrophoi das nächste Sema der Tabelle, das Tromikon, erläutern.) Bemerkenswert ist jedenfalls, daß die Kombination  in Vatopedi 1488 bei Kadenzen zur Bezeichnung des Quintfalles vorkommt und daß mittelbyzantinische Versionen an den korrespondierenden Stellen manchmal das Antikenoma (= Kondeuma, s. weiter unten) aufweisen (s. Bsp. 48 und 407).

Diese Beobachtung berechtigt zur Annahme, daß das „Chi“ der Liste, unser Kondeuma II, und die beiden Apostrophoi doch zusammengehören. Trifft das zu, so ließe sich das überdimensionale „Chi“ als Symbol der Chamele deuten. Vielleicht zeigt es an, daß der zweite Ton der Kondeuma-Figur, welche die beiden Apostrophoi wiedergeben, besonders tief liegt. Als lehrreich ist in diesem Zusammenhang noch Beispiel (147) anzuführen, da es nämlich die Äquivalenz von  (L₁), Kondeuma (L₂) und Piasma (L₃) vor Augen führt. Man vergleiche noch Bsp. 12, 252 und 355. Zwei untereinander liegende Apostrophoi stehen hier in einer der paläobyzantinischen Versionen dort, wo die mittelbyzantinische Version das Piasma oder das Antikenoma aufweist.

ANTIKENOMA (= rechtsgeneigtes oder liegendes Kondeuma)

Die Identität des Coislin- und mittelbyzantinischen Antikenoma mit dem Chartres-Kondeuma darf gewiß zu den überraschenden Ergebnissen der paläographischen Untersuchungen um so mehr gerechnet werden, als die Angaben der Traktate selbst der Vermutung einer solchen Identität zunächst den Boden zu entziehen scheinen. Übereinstimmend zählen nämlich die Traktate der hagiopolitanischen Klassifizierung das Antikenoma zu den Tonoï haploi, während sich das Kondeuma als zusammengesetztes Zeichen erwiesen hat. In den Handschriften der spätbyzantinischen Klassifizierung figuriert das Antikenoma unter den Aphona — folgerichtig, denn es wird in der mittel- und spätbyzantinischen Notation als große Hypostase eingesetzt. Von einem Zeichen namens Kondeuma ist in den Kompendien keine Rede. Umgekehrt wird in der Neumenliste des Codex L₃ eine Neume namens Antikenoma nicht verzeichnet.

Die Identität der beiden Zeichen ergibt sich indessen eindeutig aus mehreren Beobachtungen. Es fällt zunächst auf, daß das Kondeuma in L₂, L₄ und in Sin nicht

wie in L₃ in „aufrechter“, sondern in rechtsgeneigter Gestalt auftritt. Genau die gleiche Form zeigt aber das Antikenoma in unseren Coislin-Codices C₁ und E₁₁. Dann läßt sich kaum übersehen, daß das Antikenoma die gleiche (oder fast die gleiche) Bedeutung wie das Chartres-Kondeuma und das Coislin-Piasma besitzt. In den genannten Coislin-Handschriften erscheint das Antikenoma nämlich in Verbindung mit einem oder mehreren Intervallzeichen und bezeichnet meist zwei- oder (mit ihnen verwandte) dreitönige Figuren, deren letzter Ton tiefer liegt als der erste. Das geht nicht erst aus dem Vergleich mit korrespondierenden mittelbyzantinischen Aufzeichnungen hervor, sondern läßt sich bereits an den häufigsten Kombinationen ablesen, die in Bsp. (383) wiedergegeben sind. Besonders aufschlußreich ist freilich die Beobachtung, daß mittelbyzantinische Versionen gelegentlich eine Antikenoma-Gruppe dort notieren, wo Chartres-Neumierungen das Piasma oder das Kondeuma aufweisen. Man betrachte die Beispiele (58) und (382), ferner die Neumierung der Silbe -δρως in Taf. VII/Z. 11: Sin hat hier das Kondeuma, die Coislin-Quellen und D notieren Piasma-Gruppen, während sich in der nicht mitgeteilten Version des Cryptensis E. α. 1 fol. 181 eine Antikenoma-Gruppe findet. Recht aufschlußreich ist es noch, daß in seltenen Fällen in Pa (fol. 163/Z. 16 und Z. 18) und in H (fol. 54/12) unter bzw. über Piasma-Gruppen kondeuma-ähnliche Antikenomata geschrieben sind.

Somit läßt sich der Nachweis führen, daß das mittelbyzantinische Antikenoma nichts anderes als ein liegendes Kondeuma ist. Antikenoma und Kondeuma sind zwei verschiedene Bezeichnungen einer und derselben Neume.

Von besonderer Bedeutung ist es weiter, daß das Antikenoma in den Neumierungen der verschiedenen Stilarten keineswegs den gleichen Häufigkeitsgrad erreicht. Fassen wir zuerst die mittelbyzantinischen Aufzeichnungen ins Auge, so läßt sich konstatieren, daß das Zeichen im Psaltikon häufig begegnet, recht selten dagegen im Heirmologion und Sticherarion. Ausgesprochen selten läßt sich das Zeichen in Coislin-Heirmologien und Sticherarien registrieren (außer in Pa und H wenige Male in O), während es in psaltischen Coislin-Neumierungen zu den häufigsten Semata gehört. So finden sich die erwähnten Antikenoma-Kombinationen in C₁ und E₁₁ ausschließlich in den Notierungen psaltischer und asmatischer Gesänge (Kap. XXXI). Vortrefflich fügen sich in dieses Bild noch die slavischen Neumierungen ein. Der sematischen Notation (das heißt der Notation slavischer heirmologischer und sticherarischer Gesänge) ist das Antikenoma unbekannt, dagegen gehört es zum Neumenbestand der Kondakarien-Notation²¹, und es kehrt gleichfalls in den Aufzeichnungen psaltischer Gesänge wieder.

Somit läßt sich das Antikenoma als Zeichen der speziellen Notation des Psaltikon und Asmatikon apostrophieren, und insofern irrt der Traktat des Codex 811 der Patriarchatsbibliothek zu Konstantinopel²² nicht, wenn er feststellt, daß das Zeichen sich weitaus häufiger im Psaltikon als im Sticherarion findet: Τὸ ἀντικένομα ὁμοιον τοῦτου ἐστὶ, πλὴν δὲ ἐν τῷ ψαλτικῷ εὐρίσκεται ὡς ἐπὶ πολὺ μᾶλλον ἢ ἐν τῷ στιχηραρίῳ.

²¹ S. MdO III, 67.

²² Thibaut, *Monuments*, 96.

Zu erwähnen bleibt noch, daß das Antikenoma in jüngeren mittelbyzantinischen und vor allem in spätbyzantinischen Aufzeichnungen, selbst bei sticherarischen Gesängen, recht häufig wiederkehrt. Hingewiesen sei zum Beispiel auf die Neumierungen des Parisinus, Coislin 41, einer Handschrift des 14. Jahrhunderts²³, wo das Zeichen selbst bei Kadenzen als Hypostase an zweitletzter Stelle auftritt (s. Taf. XXI).

KONJUNKTUR VON BAREIA UND OXEIA ✓

Diese Konjunktur, die sowohl in Chartres- und in Coislin- als auch in sematischen Neumierungen begegnet, wird in den russischen Neumentabellen mit dem Namen *Mečik* („Schwertlein“) aufgeführt. Ihrer Zusammensetzung entsprechend bezeichnet sie in der Regel eine dreitönige Figur, die aus einem fallenden Terzschrift (Bareia) und einer daran sich anschließenden aufsteigenden Sekunde (Oxeia) besteht. Die Figur ist an bestimmte Stufen gebunden, und zwar zeigt sie in Gesängen des Deuterios meist den Tongang *d'hc* (Bsp. 235–236) an, in Neumierungen des plagios Tetartos die Töne *hga* (Bsp. 239–241), in Gesängen des plagios Deuterios meist den Tongang *gef* (Bsp. 193). Aus den Beispielen wird ersichtlich, daß einige Handschriften gelegentlich an den korrespondierenden Stellen das Seisma II aufweisen.

Es wurde bereits angedeutet, daß  und  intervallmäßig äquivalente Konjunkturen sind. Zwei Unterschiede dürfen indessen nicht übersehen werden: Im Seisma II ist der erste Ton gedehnt vorzutragen, im Falle unserer Konjunktur dagegen nicht. Verschieden ist außerdem die „dynamische“ Ausführungsweise des dritten Tones (Petaste dort, Oxeia hier).

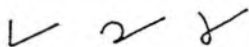
Gleichsam in Parenthese einige Erläuterungen zu einzelnen der genannten Beispiele: Im Karsamstagsticheron Σήμερον συνέχει τόπος hat der Schreiber des Codex L3 an zwei Stellen (Bsp. 235–236) über der Neumenreihe eine Folge klein gezeichneter Neumen eingetragen, die auf den ersten Blick hin eine Variante zu fixieren scheinen, die sich aber, von einigen Abweichungen abgesehen, als „analytische“ Aufzeichnungen der ersten (stenographischen) Neumierung erweisen. In (235) findet sich unsere Konjunktur nur in der nachgetragenen Neumenfolge. Zusammen mit der vorangehenden Anatríchisma-Gruppe schreibt sie die sechstönige Laimos-Figur aus, die der Schreiber zuerst mit nur zwei Zeichen, dem Apostroph und dem Laimos, aufzeichnete. Von den beiden in (241) mitgeteilten Versionen des Codex L3 ist die zweite von einer späteren Hand am oberen Rand von fol. 147 in Coislin-Neumen aufgezeichnet. Unsere Konjunktur entspricht hier dem Seisma II der Chartres-Version.

Es ist noch darauf hinzuweisen, daß in den Gesängen des Protos und plagios Protos unsere Konjunktur, sofern das Xeron Klasma folgt, eine vierstufige, die Töne *gd ed* bzw. *d'a ha* umfassende Figur bezeichnet, die eine Art Ausweitung und zugleich Erweiterung der dreitönigen Figur darstellt (Bsp. 137, 237–238). Die Bareia zeigt also hier einen fallenden Quartschritt an, die Oxeia die daran sich anschließende steigende Sekunde; der vierte Ton wurde nicht eigens aufgezeichnet, sondern in

²³ S. R. Devreese, *Catalogue des Manuscrits Grecs, II, Le fonds Coislin*, Paris 1945, 37 f.

Anbetracht des nachfolgenden Xeron Klasma improvisiert. Besondere Aufmerksamkeit verdient Beispiel (238). Nicht nur zeigt es nämlich, daß unsere Konjunktur mit dem Tinagma, wie es in L₂ und L₃ entgegentritt, bedeutungsgleich ist, sondern es verhilft zur Erkenntnis, daß das Tinagma aus der Konjunktur hervorgegangen ist. Auf diesen Punkt werden wir zurückkommen müssen.

LYGISMA UND TINAGMA (Ligaturen von Bareia und Oxeia)



Die graphischen Formen dieser Zeichen sind nach den Neumierungen des Codex L₃ wiedergegeben; in sehr ähnlicher Gestalt begegnen die Neumen jedoch auch in L₁ und L₂. An Hand der Neumentabelle des Codex L₃ läßt sich das dritte Zeichen mühelos als Tinagma („Schütteln“) identifizieren. Ebenda wird das zweite Sema unter dem Namen *Choreuma* angeführt; der Terminus bezieht sich jedoch nicht allein auf dieses Zeichen, sondern auch auf die ihm vorangehende Konjunktur von Piasma und Klasma.

Das Chartres-Choreuma setzt sich demnach aus $\backslash \vee$ und $\swarrow$ zusammen²⁴. Das erste der drei oben wiedergegebenen Zeichen figuriert zwar unter den Neumen der Tabelle des Codex L₃ nicht, doch konnte es anhand spätbyzantinischer Neumenlisten einwandfrei als Lygisma („Krümmen“, „Biegen“) identifiziert werden²⁵. Da unsere Chartres-

Quellen die Zeichen $\backslash$ und $\swarrow$ gelegentlich untereinander „austauschen“, erscheint es gerechtfertigt, den Namen Lygisma auch dem zweiten Zeichen zu verleihen und danach zwischen dem eckigen und dem runden Lygisma zu unterscheiden.

Für die semasiologische Untersuchung des Lygisma ist es wichtig, zunächst zu konstatieren, daß es in spätbyzantinischen Neumierungen, als große Hypostase fungierend, regelmäßig unter Intervallzeichen begegnet, die einen steigenden Sekundschritt bezeichnen. Chartres-Neumierungen weisen das Zeichen in der Regel dort auf, wo Coislin- und sematische Quellen die Kombination Dyo, die Kombination Apeso exo, das zweistufige oder das vierstufige Anastama schreiben (Bsp. 13, 38–39, 46, 49, 52–53, 147–149, 162, 212, 233). In etlichen Fällen kommt es sogar vor, daß in der einen Chartres-Handschrift das Lygisma steht, wo die andere die Kombination Dyo oder Apeso exo (s. Bsp. 46) notiert. Daraus läßt sich folgern, daß das Chartres-Lygisma wenigstens intervallmäßig den angeführten Konjunkturen durchaus äquivalent ist, ferner daß es, wenn man von der Korrespondenz mit dem vierstufigen Anastama absieht, dieselbe diastematische Bedeutung besitzt wie das spätbyzantinische Lygisma.

Die nächste Frage, der wir nachgehen müssen, ist die nach dem Unterschied zwischen dem eckigen und dem runden Chartres-Lygisma. Da beide Formen sowohl in L₃ als auch in L₁ und L₂ nachweisbar sind, ist es kaum möglich, die eine Form lediglich als graphische Variante der anderen aufzufassen. Halten wir uns an die Neumierungen des Codex L₃, so fällt auf, daß das runde Lygisma besonders häufig für das vierstufige Anastama steht, während das eckige Lygisma meist dort entgegentritt, wo die übrigen

²⁴ Diese Neumenfolge begegnet gelegentlich auch in den Aufzeichnungen unserer Chartres-Stichereien; doch wird sie, soweit wir sehen, stets auf zwei Silben verteilt (s. Bsp. 233).

²⁵ S. MdO III, 45 f., Taf. III–VI.

paläobyzantinischen Quellen eine der zweistufigen Konjunkturen, also Dyo, Apeso exo oder das zweistufige Anastama haben. Daß freilich gelegentlich sich auch das umgekehrte Verhältnis beobachten läßt, darf nicht verschwiegen werden. Die angeführte Beziehung bildet jedoch durchaus die Regel. Der Sachverhalt kann naturgemäß erst dann restlos geklärt werden, wenn es gelingen sollte, das Lygisma paläographisch richtig zu deuten. Zu diesem Zweck muß aber vor allem das Tinagma in die Betrachtung einbezogen werden.

Die Beispiele (205–208) zeigen, daß das Tinagma in Chartres-Neumierungen dort auftritt, wo die Coislin- und die sematischen Aufzeichnungen die Bareia bzw. die Palka, mit oder ohne Kentema, aufweisen. In allen Fällen handelt es sich um eine und dieselbe stereotype Kadenzformel, innerhalb deren das Tinagma bzw. die Bareia die viertletzte Stelle einnimmt. Daß vor allem in (208) die paläobyzantinischen und sematischen Neumierungen hinsichtlich dieser Kadenz mit der mittelbyzantinischen Version bis in alle Einzelheiten übereinstimmen, bedarf nach den bisherigen Ausführungen keiner Erläuterung mehr.

Besonders aufschlußreich sind die semeiographischen Abweichungen in (205) und (207–208) zwischen unseren beiden Chartres-Quellen L₁ und L₃. Während L₃ in allen drei Fällen das Tinagma schreibt, notiert L₁ das Tinagma nur in (207), dagegen in (205) das runde Lygisma und in (208) die Konjunktur von Bareia und Oxeia. Da sich die Neumenbilder von L₁ und L₃ sonst bis auf geringfügige Varianten decken, bezeugen diese Abweichungen, daß Tinagma, rundes Lygisma und die Konjunktur von Bareia und Oxeia nicht nur verwandte, sondern hier auch bedeutungsgleiche Zeichen sind. Darüber hinaus lassen die Beispiele erkennen, daß sowohl das runde Lygisma als auch das Tinagma nichts anderes als Ligaturen von Bareia und Oxeia darstellen, die sich graphisch voneinander eigentlich nur darin unterscheiden, daß die Ligatur beim Tinagma gewissermaßen schlingenartig gezeichnet ist, beim runden Lygisma dagegen nicht.

Aus diesen Prämissen lassen sich nunmehr die letzten Schlußfolgerungen ziehen: Nicht nur das runde, sondern auch das eckige Lygisma erweist sich als Ligatur von Bareia und Oxeia. Der semasiologische Unterschied zwischen eckigem und rundem Lygisma besteht darin, daß ersteres eine zweitönige Figur (stellvertretend für Dyo, Apeso exo oder zweistufiges Anastama) bezeichnet, letzteres dagegen eine viertönige Figur (stellvertretend für das vierstufige Anastama). Alle diese Figuren sind miteinander verwandt; das vierstufige Anastama hat sich als Erweiterung des zweistufigen herausgestellt; somit lassen sich auch die erwähnten „Verwechslungen“ zwischen eckigem und rundem Lygisma leicht erklären. Der semeiographische Unterschied zwischen diesen beiden Zeichen besteht darin, daß die Bareia beim eckigen Lygisma „gerade“ oder fast „gerade“, beim runden Lygisma dagegen „geschwungen“ ist. Die „gerade“ Bareia zeigt allem Anschein nach einen Ton an, die „geschwungene“ hingegen zwei. Das eckige Lygisma ließe sich als „Antizirkumflex“ ansprechen. Es bildet das Gegenstück zum Chartres-Kondeuma und das Analogon zum lateinischen *Pes* oder *Podatus*.

Zu erwähnen bleibt noch, daß sowohl das Lygisma als auch das Tinagma ebenfalls dem Neumenbestand der Kondakarien-Notation angehören²⁶. In Coislin- und sematischen Neumierungen ist das Lygisma unbekannt. Aus dem Chartres-Tinagma hat sich aber das Coislin-Kylisma entwickelt.

TRIA (Ligatur von Bareia und eckigem Lygisma) 

TESSARA (Ligatur von Kondeuma und eckigem Lygisma) 

Mit diesen Namen werden die beiden Neumen in der Neumentabelle des Codex Ls verzeichnet. Sie treten nur in Chartres-Neumierungen auf, und zwar ausgesprochen selten. Dennoch führt die paläographische und semasiologische Analyse zu befriedigenden Ergebnissen.

Die Beispiele (239–240) präsentieren in der mittelbyzantinischen Version eine Viertönefigur (*c alic*), die im Lehrgesang des Kukuzeles als *Thes kai apothos* begegnet, wenn auch hier in vollständiger und etwas ausgeschmückter Gestalt²⁷. Die Frage, ob die Coislin-Neumen des Codex Va in den beiden Beispielen ebenfalls diese Viertönefigur meinen, bedarf der Erörterung, da die Coislin- und die mittelbyzantinische Aufzeichnung in manchem Punkte differieren. Von den vier Neumen, Diple-Oxeia-Oxeia-Diple, die Va notiert, sind die beiden letzten mit den mittelbyzantinischen identisch. (Von dem mittelbyzantinischen Oligon über die Diple darf freilich abgesehen werden.) Aber auch die erste Diple der Coislin-Version ist dem mittelbyzantinischen Kratema in diastematischer Hinsicht durchaus äquivalent. Der wesentliche Unterschied betrifft also nur die jeweils zweite Neume: Die mittelbyzantinische Version weist die Konjunktur von Apostroph und Elaphron auf, die Coislin-Version dagegen die Oxeia. Es hat den Anschein, als ob auch die Coislin-Oxeia hier als absteigendes Zeichen fungiert. Bezeichnenderweise notiert der Schreiber des Va in (239) die erste Oxeia nicht schräg über der ersten Diple – wie vermutlich versehentlich in (240) –, sondern gleich daneben. Damit mag er vielleicht verdeutlichen haben wollen, daß hier die Diple und Oxeia nicht nach Art der Kombination Dyo vorgetragen werden sollen, sondern daß die Oxeia einen tiefer ansetzenden Ton anzeigt. Offensichtlich dienen die Coislin-Oxeiai hier zur Bezeichnung zweier kurzer Einzeltöne einer stereotypen Figur. Es mag als sicher gelten, daß die Coislin-Neumenfolge nichts anderes bezeichnet als die in der mittelbyzantinischen Version diastematisch präzise ausgeschriebene Viertöneformel *calic*, wobei in der Coislin-Version die vier Töne zueinander in dem metrischen Verhältnis lang–kurz–kurz–lang stehen.

In der Chartres-Notation wird unsere Figur mit dem Zeichen Tessara („vier“) wiedergegeben, dessen vier Striche auf anschauliche Weise die vier Töne der Figur

²⁶ S. MdO III, 59 f., Taf. XXI–XXV. Daß die Chartres-Neumenfolge Tinagma – Xeron Klasma gleiche oder sehr ähnliche Figuren bezeichnet wie das kondakarische aufrechte Tinagma, wird aus dem Vergleich unserer Beispiele (205–208) mit MdO III, Taf. XXI, 3 und 5 deutlich.

²⁷ S. MdO III, Lehrgang des Kukuzeles Nr. 4.

andeuten²⁸. Bei näherer Betrachtung erweisen sich die vier Striche als Oxeiai und Bareiai, ja als die Ligatur von Kondeuma und eckigem Lygisma. Ihrer regulären Bedeutung gemäß, zeigen das Kondeuma den fallenden Terzschrift und das eckige Lygisma den daran sich anschließenden steigenden Sekundschritt an.

Der Weg für die Deutung des Chartres-Zeichens Tria („drei“) liegt nunmehr frei. Das Zeichen ist allem Anschein nach die Ligatur von Bareia und eckigem Lygisma und zeigt die Tessara-Formel an, allerdings um den ersten Ton gekürzt. Den Fall vermag bestens Beispiel (241) zu veranschaulichen. Das längere Melisma über -λον, das die mittelbyzantinische Version mit mehreren Intervallzeichen ausschreibt, ist in der Chartres-Neumierung des Codex L₃ stenographisch mit dem Laimos und der Ligatur Tria aufgezeichnet. Der Laimos fixiert den Tongang *c dedhc* (insofern weicht die Chartres-Version von der mittelbyzantinischen etwas ab) und die Ligatur Tria die dreitönige Figur *ah c*, die der Codex D im Gegensatz zum Atheniensis 974 aus schmückt²⁹. Die Chartres-Version des Codex Va weist das Kondeuma und die Ligatur Tria auf, die Coislin-Version des Codex Cryptensis E. α. 11 außer den Intervallzeichen das Kylisma, das dem Chartres-Laimos durchaus entspricht.

Die Ligatur Tria begegnet auch in den Chartres-Neumierungen bei (242), und zwar flankiert von dem Tromikon und dem Laimos. Hier zeigt sie den Tongang *def* an (Transposition in die Unterquinte). Eine Transposition der Tria-Figur in die Unterterz (*fga*) veranschaulicht schließlich (137). Hier steht in L₂ und L₃ neben der Ligatur noch der Buchstabe Kappa (= Kratema).

Zu erwähnen ist noch, daß in der Neumenliste des Codex L₃ als Symbol des Tria-Zeichens noch das Sema , ein stilisiertes Minuskel-Gamma, offenbar als Zahlenbuchstabe für „drei“ aufgeführt ist.

STRANGISMATA

-  Ligatur von Kondeuma und Tromikon I (L₃)
-  Ligatur von Piasma I und Tromikon I (L₃)
-  Piasma I + Kondeuma oder Piasma I + Klasma + Bareia (L, L₁, L₂)
-  Bareia + Kondeuma oder Klasma + Bareia? (L)
-  Ligatur zweier Kondeumata (Coislin-Notation)

Das erste der hier wiedergegebenen Semata wird in der Neumentabelle des Codex L₃ mit dem Namen Strangismata („Ausdrücken“, „Wringen“, stets in der Pluralform) verzeichnet. In den Neumierungen des Codex selbst kommt zwar das Sema gelegentlich

²⁸ Diese sticherarische Tessara-Figur begegnet, wenn auch rhythmisch abgewandelt, auch in asmatischen bzw. kondakarischen Aufzeichnungen: s. MdO III/IV, Taf. XXXVII, 3; XLI, 4 und Hyp. III/Z. 4.

²⁹ Einige Angaben zu dieser Handschrift finden sich in MMB, Transcripta III, S. XXIII. Tillyards Übertragung der Antiphon (ebenda, 181–183) gibt die Version dieses Codex wieder.

vor, jedoch weitaus seltener als das zweite der angeführten Semata, das aus einer Bareia und dem m-artigen Zeichen besteht³⁰.

Vergleichen wir die Fälle, wo dieses letztere Sema in L₃ auftritt, mit korrespondierenden paläo- und mittelbyzantinischen Neumierungen, so zeigt sich, daß in den meisten Fällen die mittelbyzantinische Version eine Vier- oder Sechstönefigur aufweist, die aus zwei sequenzartig miteinander verbundenen Terzfällen besteht (sehr häufig werden die Terzfälle diatonisch „ausgefüllt“) und die mit Intervallzeichen ausgeschrieben ist, wobei als „große Hypostase“ die Bareia zweimal hintereinander erscheint (Bsp. 85, 297–298, 301, 303–304, 306). Häufiger wird die Figur um einen fünften (bzw. siebenten) Ton erweitert, der dem ersten Terzgang vorangeht. Dieser „vorausgeschickte“ Ton wird in den Chartres-Neumierungen unseres Codex L₃ mit einer Oxeia angezeigt, die vor der Bareia der Konjunktur geschrieben wird.

Der Lehrgesang des Kukuzeles überliefert mit dem Wort Strangismata als Text eine längere melodische Phrase, deren „Kern“ zwei gleichgebaute Figuren ausmachen (Bsp. 294). Diese Figuren³¹ sind mit den mittelbyzantinischen Vier- bzw. Sechstönewendungen in unseren Beispielen identisch, womit also auch die Konjunktur  als

Strangismata nachgewiesen ist. Um die beiden Chartres-Semata  und  säuberlich voneinander unterscheiden zu können, mögen sie entsprechend mit Strangismata I und II bezeichnet werden, und da für unseren Beweisgang notwendig erschien, zunächst die Strangismata II ins Auge zu fassen, sei es gestattet, die Besprechung dieses Semas (und seiner Figur) zu Ende zu führen.

Die genannten Beispiele veranschaulichen, daß L₂ (wie übrigens auch L und L₁) nicht , sondern  notiert, ferner daß die Coislin-Quellen in der Regel die Konjunktur von Piasma, Klasma und Apostroph schreiben; in einigen der korrespondierenden sematischen Neumierungen findet sich die Složitija. Hält man sich die Struktur der Strangismata-Figur vor Augen unter Berücksichtigung des Auftretens des Piasma in den Coislin- und in sematischen Aufzeichnungen, so wird man das Zeichen  als Ligatur von Piasma I und Tromikon I (= Katabasma) interpretieren dürfen. Analog wäre  als Ligatur von Piasma I und Kondeuma paläographisch zu deuten. Einige Beobachtungen, die später dargelegt werden sollen, lassen jedoch eine zweite Deutungsmöglichkeit für dieses Zeichen offen, nämlich als Kombination von Piasma I und Klasma. Man beachte, daß diese beiden Neumen in den Coislin-Versionen der erwähnten Beispiel überall anzutreffen sind.

Fassen wir jetzt die Figur Strangismata II näher ins Auge, so ist darauf hinzuweisen, daß sie in der Regel vom Ouranisma, das heißt von der Thematismos-Figur gefolgt wird. Beide Figuren bilden zusammen eine häufig wiederkehrende stereotype Formel, die nicht auf jeder beliebigen Stufe einsetzen kann, sondern an bestimmte Positionen gebunden ist. Auch wäre zu erwähnen, daß einer der beiden Terzfälle unserer Stran-

³⁰ Ein Zeichen namens Strangismata wird in spätbyzantinischen Neumenlisten nicht verzeichnet; der Terminus kommt jedoch in noch späteren Traktaten vor (s. Tardo, *Melurgia*, 221 und Petresco, a. a. O., 54 f.).

³¹ Die zweite Figur ist lediglich eine ausgeschmückte Variante der ersten.

gismata-Figur mitunter zu einem Quartfall ausgeweitet wird, wie die Beispiele (85) und (304) veranschaulichen.

Wir können nunmehr zur Betrachtung des Zeichens Strangismata I übergehen. Es kommt, soweit wir sehen, weder in L₁ noch in L₂ vor, sondern nur in L (s. fol. 87v/3) und in L₃. Hier tritt es meist zusammen mit dem Xeron Klasma und dem Thema haploun auf. Aus den Beispielen (243–245) wird ersichtlich, daß die mittelbyzantinische Version an den korrespondierenden Stellen ein längeres Melisma ausschreibt, dessen Kerntöne einen repetierenden, diatonisch „ausgefüllten“ Terzfall zeichnen (*hag hag*). Somit liegt der Unterschied zwischen den Figuren Strangismata I und Strangismata II offenbar darin, daß in I der Terzfall repetiert wird, wogegen in II der zweite Terzfall eine Stufe tiefer einsetzt als der erste.

Im Gegensatz zu den Zeichen Tria und Tessara lassen sich die Strangismata nicht als spezielle Symbole der Chartres-Notation ansprechen. Sie begegnen nämlich auch in Coislin-Neumierungen, so zum Beispiel in Va und Vi (Bsp. 329–331). Hier erscheinen sie stets als Ligaturen zweier Kondeumata und bezeichnen — zusammen mit anderen Neumen und mit einem Theta — eine längere Figur, die in Chartres-Aufzeichnungen mit einem einzigen Sema, dem Stavros apo dexeias, wiedergegeben wird. Dabei werden durch die Coislin-Strangismata die beiden Terzfälle *h(a)g af* bzw. *d(c)h ca* angedeutet.

Beachtung verdienen die Strangismata schließlich in (325–327). Hier begegnen sie in der Chartres-Version des Codex L ohne die vorausgehende Bareia, nämlich in der Gestalt $\mathfrak{M}$. Dieses Zeichen, das wir in Anbetracht der fehlenden Bareia lieber mit der Singularform Strangisma anreden möchten, legt die paläographische Deutung als Ligatur von Bareia und Kondeuma nahe. Berücksichtigt man indessen, daß unsere Coislin-Quellen an den korrespondierenden Stellen teils die bloße Bareia (E in Bsp. 325), teils in Piasma I (E in Bsp. 327), meist aber Konjunkturen mit dem Klasma als „Schlußneume“ aufweisen, so wäre immerhin zu erwägen, ob unser Strangisma sich nicht als Ligatur von Klasma und Bareia auffassen ließe. (Diese Neumen notiert P in Bsp. 326, allerdings konjunkturmäßig und in umgekehrter Folge). Entschließt man sich für diese letztere Deutung, so müßte man wohl auch das Zeichen $\mathfrak{M}$ entsprechend als Zusammensetzung von Bareia, Klasma und Bareia deuten.

8. Zusammensetzungen mit dem Katabasma

PSEPHISTON $\mathfrak{Z} \mathfrak{Z} \int$ UND KATABASMA $\mathfrak{Z} \mathfrak{Z} \mathfrak{Z} \mathfrak{m}$

Die an erster Stelle hier wiedergegebene Konjunktur dreier untereinander liegender Apostrophoi wird bereits in der Neumenliste des Codex L₃ unter dem Namen Psephiston verzeichnet. Am häufigsten kehrt sie in Chartres-Aufzeichnungen wieder, und zwar meist in Konjunktur mit dem Thema haploun (s. Bsp. 335–337). Die diastematische Bedeutung der Konjunktur bedarf keiner langen Erläuterungen: Sie

zeigt eine Folge dreier stufenweise absteigender Sekunden an. Außer in der konjunkturmäßigen Schreibweise begegnet das Chartres-Psephiston auch als Ligatur gezeichnet, ohne daß ein semasiologischer Unterschied zu konstatieren wäre. Über die Ligatur von Psephiston und Tromikon II wird noch zu berichten sein.

Als Konjunktur mehrerer untereinander liegender Apostrophoi (vier oder gar sechs) ist das Psephiston manchmal auch in kondakarischen Neumierungen anzutreffen (s. BK fol. 105/6 und 106v/2). Recht selten begegnet die konjunkturmäßige Schreibweise des dreistufigen Psephiston noch in sticherarischen Coislin-Aufzeichnungen (s. Bsp. 133 und Bsp. 135, wo das Psephiston auch in der herangezogenen mittelbyzantinischen Version steht). Überaus häufig findet sich aber das Zeichen in den Coislin- und mittelbyzantinischen Neumierungen des Psaltikon, wo es meist die oben mitgeteilte geschlängelte Gestalt aufweist und, als „großes Zeichen“ fungierend, stufen- oder terzweise absteigende Tonfolgen einleitet. So steht es im Cryptensis E. a. 11 links neben drei untereinander liegenden Apostrophoi, neben der zweifachen oder dreifachen Kombination von Apostroph und Dyo Kentemata oder der dreifachen Kombination von Apostroph und Oxeia (Bsp. 383, 439 und 440).

In den Traktaten der mittel- und spätbyzantinischen Klassifizierung wird das Psephiston naturgemäß den Aphona zugewiesen. Demgegenüber wird es im Lenin- grader Traktat zusammen mit dem Psephistokatabasma unter den Mele angeführt — eine Zuordnung, die den Verhältnissen der paläobyzantinischen Notation gerecht wird, da ja das paläobyzantinische Psephiston, wie soeben dargelegt, einen bestimmten diastematischen Wert besitzt. Über die Ausführungsweise des Zeichens wissen die spätbyzantinischen Lehrschriften zu berichten, daß es dort gesetzt wird, wo die Töne voneinander getrennt und „wie gezählt“ vorgetragen werden sollen. So heißt es im Codex Lavra 610³²: Τὸ δὲ ψηφιστὸν ἐτυμολογεῖται ἀπὸ τοῦ ψηφίζειν καὶ ἀριθμεῖν· τίθεμεν γὰρ τοῦτο, ἔνθα εἰσὶν αἱ φωναὶ κεχωρισμέναι καὶ οὐχ ὁμοῦ λεγόμεναι, ἀλλ' ὥσπερ μεμετρημέναι. Zu erwähnen wäre noch, daß die Konjunktur zweier oder dreier untereinander liegender Apostrophoi in ekphonetischen Zeichentabellen mit dem Namen *Hypokrisis* angeführt wird.

Im Gegensatz zum Psephiston wird das Katabasma („Absteigen“) weder in der Neumenliste des Codex L₃ noch in den spätbyzantinischen Neumentabellen verzeichnet. Lediglich die Traktate der hagiopolitanischen Klassifizierung zählen es unter den Tonoι haploι auf, ohne freilich seine graphische Form zu überliefern. Den wichtigsten Anhaltspunkt für die Identifizierung des gesuchten Katabasma-Zeichens bietet der Lehrgesang des Kukuzeles. Er tradiert nämlich die Katabasma-Figur als einen stufenweise absteigenden Tongang, der den Tonraum d' bis g' durchmißt und — bis auf den ersten Ton — mit Apostrophoi wiedergegeben ist³³. Daß zu Beginn der Figur als große Hypostase noch das Psephiston steht, deutet darauf hin, daß Psephiston und Katabasma ihrer Bedeutung nach verwandte Zeichen sein müssen.

³² Tardo, *Melurgia*, 194.

³³ S. MdO III, Lehrgesang des Kukuzeles Nr. 13.

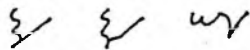
Von hier aus lassen sich die weiteren Folgerungen mühelos ziehen. Als Katabasma läßt sich das oben mitgeteilte schlangen- oder wurmartige Zeichen identifizieren, das zum Neumenbestand aller paläobyzantinischen und altslavischen Notationen gehört. Das Sema erweist sich als Ligatur zweier oder dreier untereinander liegender Apostrophoi und bezeichnet, wie aus dem Vergleich paläo- und mittelbyzantinischer Neumierungen hervorgeht, eine Folge zweier bzw. dreier stufenweise absteigender Sekunden. Es handelt sich also um ein zusammengesetztes Zeichen, und insofern ist die hagiopolitanische Zuordnung nicht korrekt.

Das Katabasma ließe sich als ein speziell paläobyzantinisches Zeichen ansprechen. Die mittelbyzantinische Notation hat es nämlich von der Coislin-Notation nicht übernommen. (Daher wird es auch in den spätbyzantinischen Neumentabellen und Traktaten nicht angeführt.) Im Zuge der „analytischen“ Schreibweise wird die Katabasma-Figur in mittelbyzantinischen Aufzeichnungen entweder mit der Hyporrhoe oder mit einzelnen Apostrophoi wiedergegeben. Waren in der paläobyzantinischen Schrift, speziell in der jüngeren Coislin-Notation, das Katabasma ein häufiges, die Hyporrhoe hingegen ein recht seltenes Zeichen, und wurden beide streng voneinander unterschieden, so sind bei der „Umschrift“ der Gesänge in mittelbyzantinische Notation die Aufgaben, die das Katabasma erfüllte, zum Teil der Hyporrhoe anvertraut, die nunmehr einen verhältnismäßig hohen Häufigkeitsgrad erreicht.

Gerade die Substituierung des Katabasma durch die Hyporrhoe läßt aber erkennen, daß die diastematische Präzision, die unbestrittene Tugend der mittelbyzantinischen Schrift, in mancher Hinsicht auf Kosten der ursprünglichen Differenzierung erkaufte werden mußte. Denn es mag als sicher gelten, daß das Katabasma und die Hyporrhoe auf verschiedene Weise ausgeführt wurden. Die glissandoartige Vortragsweise war jedenfalls nur der Hyporrhoe eigen. An dieser Substituierung läßt sich also ein Vorgang beobachten, der durchaus in Parallele zur Entwicklung der lateinischen Choralnotation gesetzt werden darf. Auch hier hat die diastematische Aufzeichnungsweise bekanntlich zur Preisgabe einer Reihe von Neumen und somit auch von Vortragsnuancen geführt (s. Kap. XX).

Festzuhalten ist noch, daß das Katabasma, wie das Psephiston, niemals allein auftritt, sondern stets in Ligaturen und Konjunkturen, die im folgenden ins Auge gefaßt werden sollen.

ENARXIS (Ligatur von Katabasma und Oxeia)



Unter dem Namen Enarxis („Beginn“) wird diese Ligatur in spätbyzantinischen Neumentabellen aufgeführt. In der Neumenliste des Codex L3 ist sie nicht verzeichnet, noch läßt sie sich, soweit wir sehen, in unseren Chartres-Sticherarien nachweisen. Dafür kehrt sie jedoch häufiger in kondakarischen Aufzeichnungen wieder^{33a}, und einige Male begegnet sie in Esphigmenu 54, hier stets in Konjunktur mit der Kombination Theta + Petaste (s. Bsp. 423–426 und fol. 34/Z. 9 und 11, fol. 63/8). Man

^{33a} Siehe MdO III, S. 54 f. und Taf. XIV.

beachte, daß L in Bsp. (424) an der korrespondierenden Stelle die Ligatur von Kataba-Tromikon und Oxeia und den Buchstaben Kappa (= Kratema) aufweist. Ein enarxis-ähnliches Zeichen findet sich einmal auch im Coislin-Faszikel des Codex L fol. 58v/2.

KRTEMOKATABASMA 
 KRATEMA MIT TROMIKON I 
 DIPLE MIT TROMIKON I 

Urteilen wir nach den hier wiedergegebenen graphischen Formen, so muß zunächst festgehalten werden, daß die erste Konjunktur nur in Coislin-Neumierungen begegnet, die zweite ausschließlich in L3, die dritte nur in Chartres-Aufzeichnungen, doch sowohl in L1 und L2 als auch in L3. Es läßt sich zeigen, daß in den paläobyzantinischen Aufzeichnungen diese Konjunkturen zur Fixierung zweier Tonfiguren verwendet werden.

In mittelbyzantinischen Neumierungen wird *Figur A* mit der Ligatur von Kratemohyporrhoon und Oxeia wiedergegeben. Es handelt sich, wie die Beispiele (149) und (247—250) zeigen, um eine viertönige Figur, die auf einem Hauptton (Kratema) einsetzt, stufenweise abwärts gehend (Hyporrhoe) die Terz berührt, um dann steigend (Oxeia) die Untersekunde zu erreichen. Die Figur, die im Lehrgesang des Kukuzeles den Kern der Kratemokatabasma-Formel ausmacht³⁴, begegnet in den Gesängen des Sticheration nicht auf allen Stufen, sondern nur in bestimmten „Lagen“ nämlich *d' chc*, *a gfg* und *g fef*.

Die erste Frage, ob nämlich unsere drei paläobyzantinischen Konjunkturen, die der mittelbyzantinischen Ligatur Kratemohyporrhoon-Oxeia zu entsprechen scheinen, untereinander äquivalent sind, bedarf langer Erörterungen nicht, denn es ist evident, daß der Unterschied zwischen der Coislin-Ligatur und den Chartres-Konjunkturen in Gestalt und Stellung des schlangenartigen Zeichens liegt. Erscheint es in Va in aufrechter Stellung, so in den Chartres-Quellen in liegender. Kein Zweifel, daß das Coislin-Katabasma dem schlangenartigen Chartres-Sema, das die Neumentabelle des Codex L3 mit dem Namen Tromikon („Zittern“) verzeichnet, bedeutungsgleich ist.

 und  sind also durchaus äquivalent. Demgegenüber ist  deshalb „dynamisch“ ein schwächeres Zeichen zu nennen, weil es die Petaste entbehrt. Intervallmäßig dürfte es sich indessen von den beiden anderen Konjunkturen in keiner Weise unterscheiden.

Eine zweite Frage, ob nämlich die paläobyzantinischen Konjunkturen der mittelbyzantinischen Ligatur völlig bedeutungsgleich sind, ist insofern berechtigt, als sie zwar über Kratema (bzw. Diple) und zweistufiges Katabasma verfügen, aber ihnen ein Zeichen fehlt, das der mittelbyzantinischen Oxeia entsprechen würde. Es wäre immerhin denkbar, daß die paläobyzantinischen Kombinationen in (247—249) nur den Tongang *d' ch* anzeigen. Diese Annahme ist indessen aus mehreren Gründen

³⁴ S. MdO III, Lehrgesang des Kukuzeles Nr. 1.

unhaltbar. Der Verzicht auf den Schlußton käme nämlich einer völlig unmöglichen Sprengung des festen Gefüges der betreffenden Formeln gleich, da die auf das Kratemokatabasma folgenden Apostrophoi beispielsweise jeweils einen Ton tiefer zu singen wären. Aber auch die slavische Version bezeugt, daß der Schlußton *c* vortragen würde. Ch schreibt nämlich in den meisten Fällen die Konjunktur Seisma II, die in dieser Position ausnahmslos den Tongang *d'hc* bezeichnet, und es ist noch zu berücksichtigen, daß auch L₂ in (249) an Stelle der sonst üblichen Konjunktur Diple-Tromikon ebenfalls das Seisma aufweist. Die gestellte Frage ist also unbedingt zu bejahen.

Zur Veranschaulichung der Figur A mögen außer den genannten Fällen noch die Beispiele (251—255) dienen. Sie sind fünf der insgesamt sechs Troparien entnommen, aus denen sich die dritte Antiphon der Passion zusammensetzt. Da das zweite bis sechste Troparion Kontrafakta des Διὰ Λαζάρου τὴν ἔγερσιν, κύριε sind, bieten die Ausschnitte zahlreiche Vergleichsmöglichkeiten an, und zwar nicht nur für das Studium der Adaptierungstechnik. Besonders lehrreich ist in (252), daß Ch an Stelle des Seisma das ihm hier bedeutungsgleiche Dva v čelnu schreibt. Das Beispiel liefert eine schöne Illustration für die Aufspaltung der Epegerma-Figur *cdhc*: Zeigt die Stopica über -*hA* - den Ton *c* an, so bezeichnet das Dva v čelnu-Zeichen den Rest, nämlich *d'hc*.

Es fällt besonders auf, daß in den sematischen Neumierungen die Figur A meist mit dem Seisma II wiedergegeben wird. In seltenen Fällen begegnen jedoch auch sematische Konjunkturen, die dem Coislin-Kratemokatabasma semeiographisch sehr ähnlich sind. Beispiel (256) veranschaulicht die sematische Zusammensetzung von Krjuk mračnyj und Katabasma, Beispiel (257) eine Zusammensetzung, die außer diesen Elementen noch die Složitija aufweist. Die mittelbyzantinische und die slavische Version stimmen in (256) bei Σήμερον bzw. ΔΕΗΕΕΕ überein; lediglich die Statija über -*CE* ist lang zu singen.

Aus den Beispielen (38—39), (216), (247) und (250) wird ersichtlich, daß Figur B keine andere ist als die Figur des vierstufigen Xeron Klasma. In den mittelbyzantinischen Neumierungen wird sie mit dem Xeron Klasma als Hypostase und mit Intervallzeichen festgehalten, die Tongänge wie *hcha* oder *gagf* wiedergeben. Zur Bezeichnung dieser Figur werden unsere paläobyzantinischen Konjunkturen Kratemokatabasma und Diple mit Tromikon selten eingesetzt. Sowohl die Coislin-Handschriften als auch L₁ und L₂ bevorzugen die reguläre Schreibweise, nämlich das Xeron Klasma oder die Konjunktur von Xeron Klasma und Katabasma. Demgegenüber wird in L₃ auch diese Figur häufiger mit der Konjunktur von Kratema und Tromikon bezeichnet.

Werden aber zwei verschiedene Figuren mit derselben Konjunktur angezeigt, so wird bei der Transkription singulärer Gesänge die Frage nach den Möglichkeiten einer Unterscheidung akut. In solchen Fällen mögen ein paar Beobachtungen helfen, die Figuren mit einiger Sicherheit auseinanderzuhalten: Steht die betreffende Konjunktur über einer unbetonten Silbe, so gibt sie meist die Figur B an. Am Kolonanfang bezeichnet sie meist die Figur A, in der Kolonmitte dagegen meist die Figur B. Besondere Beachtung verdient in (38—39) die eigenwillige Chartres-Graphie des

Codex L3. Die Petaste des Kratema wird hier vom Tromikon (Katabasma) durchkreuzt.

Zu bemerken ist noch, daß in den sematischen Neumierungen unsere Figur B, wie angedeutet, in der Regel mit dem Polkulizma, der Ligatur von Polkulizma und Katabasma oder mit der Zmijca (s. gleich) wiedergegeben wird.

ZMIJCA (Konjunktur von Statija und Katabasma) = {

Es ist zunächst zu beachten, daß die russischen Neumentabellen mit diesem Namen nicht etwa das alleinstehende Katabasma verzeichnen, wie man erwarten könnte (Zmijca bedeutet ja „kleine Schlange“), sondern die Konjunktur. Sie stellt das Äquivalent der Coislin-Konjunktur Diple mit Katabasma (s. Pa in Bsp. 233 und die Neumierungen des Coislin-Faszikels in L) und der Chartres-Konjunktur Diple mit Tromikon dar.

In den meisten Fällen wird die Zmijca zur Bezeichnung der vierstufigen Xeron Klasma-Figur (häufig *hcha* oder *gagf*) eingesetzt. Man betrachte die Beispiele (124), (216–217) und (258). Hier sind = { (Ch) und „ { (Va) durchaus äquivalent.

In einigen Fällen findet sich aber unsere sematische Konjunktur auch dort, wo mittelbyzantinische Versionen das durch Tonrepetition erweiterte zweistufige, das reguläre dreistufige oder das durch Tonrepetition erweiterte dreistufige Xeron Klasma aufweisen, wie die Beispiele (9), (115), (215), (259) und (360) veranschaulichen.

In (259) stimmt bei ω die mittelbyzantinische Version mit der sematischen und den paläobyzantinischen Versionen offensichtlich überein. In Analogie dazu wäre in (360) die Zmijca mit *effe* zu transkribieren. In (301) dürfte die Zmijca entgegen der mittelbyzantinischen Version die vierstufige Xeron Klasma-Figur bezeichnen, und zwar hier den Tongang *hcha*.

PELASTON (Ligatur von Petaste und dreistufigem Katabasma)

 (Chartres-Notation)  (sematische Notation)

Unter diesem Namen figuriert das Chartres-Zeichen in der Neumentabelle des Codex L3.

Festzustellen ist zunächst, daß das Chartres-Pelaston dort steht, wo die mittelbyzantinischer Figuren ist das mega Kratema. Auf dieses folgen im Falle des ersten oder *h aagf*, präsentieren (Bsp. 296 und 329). Das markanteste Zeichen beider mittelbyzantinischer Figuren ist das mega-Kratema. Auf dieses folgen im Falle des ersten Tonganges, untereinander geschrieben, die Zeichen Apostroph, Apostroph mit Klasma und Dyo Apostrophoi, im Falle des zweiten Tonganges dann die Zeichen Apostroph, Ison mit Klasma und Hyporrhoe. In sematischen Neumierungen werden beide Tongänge in der Regel mit der Složitija und der Ligatur von Krjuk und Katabasma wiedergegeben.

Aus dem Vergleich der Neumierungen geht somit als erstes hervor, daß das Chartres-Pelaston ebenfalls eine Ligatur von Petaste und Katabasma ist. Der semeio-

graphische Unterschied zwischen  und  besteht eigentlich nur darin, daß das Katabasma dort von der linken Seite her, hier dagegen von der rechten Seite mit der Petaste vereinigt wird. Als zweites ergibt sich aus dem Vergleich, daß das Katabasma hier dreistufig ist. Es bedarf keiner weiteren Erläuterung, daß das Chartres- und das sematische Pelaston-Zeichen „stenographisch“ die gleichen viertönigen Figuren fixieren, die in mittelbyzantinischen Neumierungen mit mehreren Intervallzeichen ausgeschrieben sind.

Die angeführten Beispiele veranschaulichen, daß auf das Chartres-Pelaston regelmäßig entweder das Ouranisma-Zeichen (*Thematismos eso*) oder der Stavros apo dexeias folgen. Im ersten Fall bezeichnet das Pelaston meist den Tongang *c hag*, im zweiten Fall, der sich ausschließlich in Gesängen des plagios Deuterios nachweisen läßt, stets den Tongang *hagf*.

Aus den Beispielen (298) und (301) wird sodann ersichtlich, daß die Figuren Pelaston und Strangismata II miteinander verwandt und daher auswechselbar sind. Während die Chartres-Version hier die Strangismata und das Ouranisma aufweist, läßt die mittelbyzantinische Version die Figuren Pelaston und *Thematismos eso* (*Ouranisma*) erkennen. Auf die Verwandtschaft der beiden Figuren mußte nicht zuletzt deshalb hingewiesen werden, weil Coislin- und sematische Neumierungen in der Regel beide Figuren jeweils mit gleichen Konjunkturen festhalten. Die Coislin-Notation verwendet hierzu die Konjunktur von Piasma, Klasma und Apostroph (in einigen Fällen wird noch das Piasma mit dem Oligon überschrieben), die sematische Notation setzt die Složitija und die Ligatur von Krjuk und Katabasma ein.

Noch einige Bemerkungen zum mittelbyzantinischen Pelaston (oder Pelasthon), dessen Eigenart und Bedeutung nunmehr in einem völlig neuen Licht erscheinen. In spätbyzantinischen Traktaten wird das Zeichen unter den Emphona aufgezählt, und zwar unter den sechs Neumen, die das Intervall der aufsteigenden Sekunde anzeigen. Das Zeichen kommt in den ältesten mittelbyzantinischen Sticherarien und Heirmologien, soweit wir sehen, nicht vor; dafür begegnet es aber des öfteren in den Neumierungen des mittelbyzantinischen Psaltikon. Hier steht es niemals allein, sondern es erscheint regelmäßig innerhalb vier- oder fünfgliedriger Konjunkturen, und zwar an zweiter bzw. dritter Stelle, links meist von zwei Oligon-Zeichen, rechts stets von zwei Apostrophoi umrahmt.

In (260) sind die am häufigsten wiederkehrenden Konjunkturen zusammengetragen. Sie lassen erkennen, daß auch das mittelbyzantinische Pelaston  nichts anderes als die Ligatur von Petaste und Katabasma ist³⁵. (Das Katabasma nimmt bereits in späteren Coislin-Quellen, so in C₁, die vertikalstrichähnliche Gestalt an.) Es wird ferner deutlich, daß dieses mittelbyzantinische Pelaston teils als Intervallzeichen und teils als große Hypostase fungiert. Seinen Intervallwert bestimmt nämlich einzig und allein sein Bestandteil Petaste, dagegen werden die beiden Töne des Katabasma zusätzlich durch Apostrophoi ausgeschrieben.

³⁵ Recht instruktiv ist in diesem Zusammenhang, daß die Neumentabelle des Petropolitanus 497 eine Figur namens *Petastokatabasma* als Pelaston erläutert (s. Bsp. 291).

Damit ist aber bereits alles ausgesagt, was der Codex Lavra 610³⁶ über das Verhältnis des Pelaston zur Petaste nur andeutet: Τὸ δὲ πελαστόν πεταστόν ἦν κρεῖττον λέγεσθαι· εἰς ὅσα γὰρ ἔστι χρήσιμος ἡ πεταστή; εἰς τοσαῦτα καὶ τὸ πελαστόν, πλὴν ὀλίγων τινῶν.

Abschließend wäre noch zu erwähnen, daß der Name Pelaston (von πελάζω, nähern) offensichtlich von der Struktur seiner Figur herrührt, deren Töne ja beieinander liegen.

KATABA-TROMIKON (Ligatur von Oligon [?] und Katabasma) — ?

TROMIKON II: G (Chartres-Notation und Kondakarien-Notation)

9 (Coislin-Notation) 3 (mittelbyzantinische Notation)

HOMALON — 5 (mittel- und spätbyzantinische Notation)

Nur das erste Sema findet sich in der Neumentabelle des Codex L3. Es tritt weder in sematischen noch in mittelbyzantinischen Aufzeichnungen auf, sondern nur in Chartres-, Coislin- und kondakarischen Neumierungen. Das zweite Sema, das in spätbyzantinischen Traktaten unter den Aphona verzeichnet wird, begegnet selten in Chartres-Handschriften, häufig aber in Coislin-Aufzeichnungen des Psaltikon (Kap. XXXI), desgleichen in kondakarischen³⁷, mittel- und spätbyzantinischen Neumierungen. In sticherarischen und heirmologischen Coislin-Aufzeichnungen, desgleichen in sematischen Neumierungen kommt das Zeichen, soweit wir sehen, nicht vor.

Mit dem Kataba-Tromikon werden zwei Figuren (A und B) bezeichnet, mit dem Tromikon II hingegen nur Figur A.

Figur A ist die wohlbekannte Figur des vierstufigen Xeron Klasma. Sie wird in (254) in der mittelbyzantinischen Version unter Beibehaltung des Xeron Klasma als Hypostase mit Intervallzeichen ausgeschrieben, während L3 sie mit dem Kataba-Tromikon, L2 mit der Konjunktur von Diple und Tromikon I und Va mit dem bloßen Xeron Klasma fixieren. Dieselbe Figur, nur einen Ton höher transponiert, notiert D in (14) mit Intervallzeichen und dem Tromikon II als Hypostase; L3 weist dagegen die Konjunktur von Kratema und Tromikon I auf, Va das Kratemokatabasma. Mit der mittelbyzantinischen Tromikon-II-Gruppe korrespondiert in (261) das Kataba-Tromikon der Codices L3 und Va. In (214) begegnet das Kataba-Tromikon in L3 und zeigt, wie übrigens die Coislin-Konjunktur von Xeron Klasma und Katabasma (Va), den Tongang efed an. In L1, L2 und L3 tritt Tromikon II lediglich jeweils zweimal auf, und zwar innerhalb des Karfreitagstroparions Θάμβος ἦν κατιδεῖν (Bsp. 242). Hier erscheint das Zeichen zusammen mit dem Sema Tria und (nur in L3) mit dem Laimos und gibt ebenfalls den Tongang efed an. Den gleichen Tongang bezeichnet in (262) das Kataba-Tromikon in der Coislin-Neumierung des Codex Va.

Figur B ist intervallmäßig mit der Pelaston-Figur identisch. In (320) steht das Kataba-Tromikon (L2 und L3) geradezu stellvertretend für das Pelaston. In Beispiel

³⁶ Tardo, *Melurgia*, 191.

³⁷ S. MdO III, 63 f.

(331), wo zwei musikalisch gleiche Kola zusammengefaßt sind, gibt dann das Kataba-Tromikon zusammen mit den vorangehenden Dyo Apostrophoi bzw. der Diple (L₂, Va, L₅ und Pa) den Tongang *c dcha* wieder, den die mittelbyzantinische Version des Codex D beide Male mit den gleichen Intervallzeichen ausschreibt, aber jedesmal eine andere Hypostase aufweist, nämlich das Synagma bzw. das Homalon (mit darunter stehendem Gorgon).

Aus der Untersuchung eines umfassenden Materials ergibt sich, daß das zuletzt genannte mittelbyzantinische Zeichen, das Homalon (das Ebenmäßige, das Glatte), dessen Figur der Lehrgesang des Kukuzeles überliefert (Bsp. 263), sowohl paläographisch als auch semasiologisch nichts anderes ist als ein „Abkömmling“ des paläobyzantinischen Kataba-Tromikon.

Zum Abschluß die folgenden drei Bemerkungen:

1. In der Neumentabelle des Codex L₃ hat der Schreiber dicht neben dem Kataba-Tromikon-Sema drei untereinander stehende Apostrophoi aufgezeichnet, offenbar um damit anzudeuten, daß der schlangenartige Stamm des Semas das dreistufige Katabasma ist. Genau genommen trifft dies jedoch nur auf die Figur B zu.
2. Die paläobyzantinische Ligatur von Petaste und Katabasma (Pelaston)  und das Kataba-Tromikon sind, semeiographisch betrachtet, miteinander verwandte Ligaturen. Der wesentliche Unterschied liegt darin, daß dem Kataba-Tromikon die besondere „dynamische“ Wirkung abgeht, die das Pelaston seinem Bestandteil Petaste verdankt.
3. Die Frage, ob Tromikon II ein weiter nicht zerlegbares oder ein zusammengesetztes Zeichen ist, läßt sich mit Sicherheit kaum beantworten. Die mittelbyzantinische Form des Semas veranlaßt immerhin zu der Vermutung, daß dieses Zeichen vielleicht eine Ligatur von Petaste und Katabasma (Hyporrhoe) darstellt.

Das Kataba-Tromikon vereinigt sich gern mit anderen Zeichen. Die betreffenden Ligaturen treten ausschließlich in Chartres-Neumierungen auf und sollen einzeln besprochen werden.

LIGATUR VON KATABA-TROMIKON UND OXEIA



Ihrer Zusammensetzung gemäß bezeichnet diese Ligatur die soeben besprochenen Kataba-Tromikon-Figuren A und B, sofern sie um einen fünften Ton (Oxeia) erweitert sind.

Beispiel (212) veranschaulicht die Erweiterung der Figur A. Unsere Ligatur (L₃) zeigt hier den Tongang *efed e an*; L₂ schreibt die Ligatur von Kataba-Tromikon und Anatrachisma III (s. weiter unten); unsere jüngeren Coislin-Quellen C₁, C₂ und Pa notieren die Konjunktur von vierstufigem Xeron Klasma und Apoderma.

Der Fall in Taf. XIX/Z. 14 verdeutlicht dann die Erweiterung der Figur B. Unsere Ligatur findet sich in L₃ dort, wo die mittelbyzantinische Version des Codex D die Synagma-Gruppe mit der Figur *dcha h* aufweist.

In beiden Beispielen zeigt die Oxeia als Bestandteil der Ligatur offenbar einen langen Ton an.

Einen Sonderfall stellt Beispiel (241) dar. Hier sind unsere Chartres-Ligatur und die mittelbyzantinische Ligatur Kratemohyporrhoon-Oxeia, welche die Figur *d ch c* angibt, bedeutungsgleich. Daß die Oxeiai beider Ligaturen lang sind, verrät die mittelbyzantinische Version dadurch, daß sie unter der „verlängerten“ Oxeia noch die Diple notiert.

LIGATUR VON KATABA-TROMIKON UND KONDEUMA



Mit dieser Ligatur gibt die Chartres-Notation stenographisch eine mehrtönige Figur wieder, die in Coislin-Neumierungen bereits „analytischer“ aufgezeichnet und in mittelbyzantinischen Neumierungen ganz ausgeschrieben ist (Bsp. 243–246).

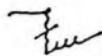
Die Chartres-Ligatur bezeichnet zunächst das „Grundgerüst“ der Figur, nämlich durch das Kataba-Tromikon den Tongang *g f e d* und durch das Kondeuma die beiden letzten „Spitzentöne“ *fd*.

Die Coislin-Aufzeichnung behält das Kataba-Tromikon bei, „löst“ aber das Kondeuma in die Zeichen Oxeia und Dyo Apostrophoi „auf“. Der Apostroph vor dem Kataba-Tromikon fungiert hier wohl als Tonwiederholungszeichen (er fehlt in Bsp. 245), der Apostroph hinter dem Kataba-Tromikon zeigt anscheinend zusätzlich den Schlußton *d* der Kataba-Tromikon-Figur.

In der mittelbyzantinischen Version zählt die ganze Figur nicht weniger als neun Töne; das „Grundgerüst“ wird durch üppigen melismatischen Schmuck („Durchgangstöne“ und „Nebentöne“) gewissermaßen verschleiert.

Die Frage, ob bereits unsere Chartres-Ligatur die Figur in ihrer so ausgeschmückten Gestalt andeutet, anders formuliert, ob Chartres- und mittelbyzantinische Version also hinsichtlich der Figur völlig übereinstimmen, ist zu bejahen.

LIGATUR VON KATABA-TROMIKON UND ANATRICHISMA III



In der Regel begegnet unsere Ligatur dort, wo korrespondierende Coislin-Neumierungen die Gruppe Xeron Klasma-Dyo aufweisen. In Beispiel (264), das den Fall wohl am besten veranschaulicht, wird diese Coislin-Gruppe in der mittelbyzantinischen Aufzeichnung „analytisch“ als sechstönige Figur (*hhag ah*) ausgeschrieben, deren „Haupt“ ein viertöniges, aber dreistufiges Xeron Klasma bildet. So verschieden die Chartres-Ligatur und die Coislin-Neumengruppe auch erscheinen mögen, sie bezeichnen doch den gleichen Tongang. Zur Erläuterung dessen muß vorweggenommen werden, daß das Chartres-Zeichen Anatrichisma III eine Folge dreier oder vierer stufenweise aufsteigender Töne anzeigt (s. S. 266). Unsere Chartres-Ligatur läßt sich nunmehr folgendermaßen deuten: Das Kataba-Tromikon entspricht dem Coislin-Xeron Klasma und gibt den fallenden Tongang *hhag* wieder (das Katabasma ist hier zweistufig). Das Anatrichisma dann korrespondiert mit der Kombination Dyo, ist hier offenbar zweistufig und zeigt den steigenden Sekundschritt *ah* an. Die Teilfiguren Kataba-Tromikon

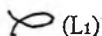
und Anatrachisma sind aber hier anscheinend so eng miteinander verknüpft, daß sie nicht als eine Doppelfigur, sondern gewissermaßen als eine Einheit aufgefaßt werden wollen.

Ähnlich ist unsere Ligatur in (313) zu deuten. Die mittelbyzantinische Version schreibt hier die Figur *gagf ga(f)* aus.

LIGATUR VON KATABA-TROMIKON, ANATRICHISMA III UND OURANISMA
(s. S. 268).



LINKSGEDREHTES TINAGMA



(L1)



(L2)



(L3)

LIGATUR VON LINKSGEDREHTEM TINAGMA UND KATABASMA



(L3)

Diese Zeichen finden sich in der Neumentabelle des Codex L₃ nicht. In unseren Chartres-Sticherarien erscheinen sie regelmäßig dort, wo Coislin-Neumierungen die Gruppe Xeron Klasma-Dyo aufweisen (Bsp. 12, 239–240). Die „analytische“ Schreibweise der mittelbyzantinischen Version läßt erkennen, daß es sich um die soeben (s. oben unter Ligatur von Kataba-Tromikon und Anatrachisma III) besprochene sechstönige Figur mit dem viertönigen Xeron Klasma als „Haupt“ handelt, die hier eine Terz höher transponiert begegnet, nämlich *ddch cd*.

Daß die Coislin-Gruppe und das ungewöhnliche Chartres-Sema durchaus äquivalent sind, beweist Beispiel (118). Das Sticheron heothinon, dessen Beginn es wiedergibt, ist nämlich in L₃ zweimal aufgezeichnet, und aus dem Vergleich der Versionen wird ersichtlich, daß sie beide die Figur mit bedeutungsgleichen Zeichen fixieren (Xeron Klasma-Oxeia-Petaste einerseits, die Coislin-Gruppe Xeron Klasma-Dyo andererseits), wobei das zweite Mal noch das Chartres-Zeichen, offenbar der Verdeutlichung wegen, hinzugefügt wurde.

Vergegenwärtigt man sich, daß die Tinagma und das runde Lygisma Figuren wie *chcd* bezeichnen, ferner, daß das Tinagma in der Kondakarien-Notation auch in verschiedenen Umstellungen eingesetzt wird, wobei der linksgedrehte *Pauk* dort ebenfalls Figuren wie *dchcd* anzeigt³⁸, so läßt sich unser Chartres-Zeichen, das in L₃ meist mit dem Katabasma ligiert erscheint, als linksgedrehtes Tinagma identifizieren.

9. Vom additiven Prinzip

Zum Ertrag unserer Untersuchung der zusammengesetzten Zeichen gehört nicht zuletzt die Erkenntnis, daß der Aufbau der paläobyzantinischen Notationssysteme sowie der altslawischen sematischen Notation zu einem maßgeblichen Teil von dem additiven Prinzip bestimmt wird. In einem weit größeren Umfang als man es vom

³⁸ S. MdO III, 59 f. und Taf. XXIII, 2.

Blickwinkel der mittelbyzantinischen Neumenschrift aus für möglich erachtet hätte, erweist sich dieses Prinzip für die ältesten Notationen als verbindlich. Imponierend ist die Fülle der hier angewandten Konjunkturen und Ligaturen, die schier alle nur erdenklichen Kombinationsmöglichkeiten der Grundzeichen erschöpfen. Zahlreiche Zeichen, zumal Chartres-Neumen, die den Anschein erweckten, nicht weiter zerlegbare Einheiten zu sein, haben sich überraschend als Ligaturen entpuppt. Durch mannigfaltige Zusammensetzung der Grundzeichen vermögen paläobyzantinische Neumierungen eine stattliche Reihe verschieden strukturierter zwei- bis sechstöniger, ja noch reichlicher Figuren wiederzugeben.

Besonders wesentlich für die rechte Erkenntnis des additiven Prinzips erscheint eines der wichtigsten Ergebnisse der semasiologischen Analyse, daß nämlich die Grundzeichen bei den meisten Zusammensetzungen ihren diastematischen und rhythmischen Wert beibehalten. Von den meisten Zeichenkombinationen und Zeichengruppen ließe sich sagen, daß sie keine Eigenschaften aufweisen, die sich nicht aus den einzelnen Elementen ergäben.

Als Elemente der Zusammensetzungen erfahren die Grundzeichen in der Regel keinen Bedeutungswandel. Gelegentliche „Durchbrechungen“ des Prinzips dürfen indessen nicht verschwiegen werden. In einigen Fällen bedeuten bestimmte Zusammensetzungen etwas mehr oder etwas weniger als die Summe ihrer Bestandteile.

In diesem Sinne ist vom mega Kratema bereits gesprochen worden. Das Zeichen zeigt einen Ton an, nicht zwei, wie man angesichts seiner Zusammensetzung meinen könnte.

Der umgekehrte Fall läßt sich an dem Xeron Klasma verdeutlichen. Die Figuren des zweistufigen Xeron Klasma ergeben sich aus den Bestandteilen des Zeichens, Diple und Klasma mikron, wie von selbst. Das vierstufige Xeron Klasma bezeichnet aber einen Tongang, den seine Bestandteile nicht völlig implizieren. Das Klasma mikron kann zwar, wie ausgeführt, zweistufig sein; die Diple ist indessen immer ein einstufiges Zeichen. Es fehlt demnach ein semeiographisches Element für die Bezeichnung des zweiten Tones der Figur. Hier macht sich eine notationstechnische „Unvollkommenheit“ bemerkbar, die, wie dargelegt, die jüngeren Handschriften durch die Aufzeichnung der Konjunktur von Xeron Klasma und Katabasma beseitigen. Erklären läßt sich freilich diese Unvollkommenheit dadurch, daß das vierstufige Klasma aus dem zweistufigen hervorgegangen ist.

Im Zusammenhang mit diesen eher scheinbaren Durchbrechungen des additiven Prinzips ist noch auf den Fall der Bareia hinzuweisen, deren Bedeutung nicht in allen Konjunkturen und Ligaturen konstant bleibt. Die alleinstehende Bareia ist, wie ausgeführt, in der Regel ein zweistufiges Zeichen, und diese Bedeutung behält sie auch im Piasma I, in der Konjunktur Bareia-Oxeia, im Tinagma und im runden Lygisma bei. Demgegenüber fungiert sie im Kondeuma (Zirkumflex), im eckigen Lygisma („Antizirkumflex“) und in den Strangismata als einstufiges Sema.

DIE THETAS ODER DIE THEMATA

1. Überblick

VOM STENOGRAPHISCHEN PRINZIP

So hoch die Bedeutung des additiven Prinzips für den Aufbau der paläobyzantinischen Notationssysteme auch eingeschätzt werden muß, so ist es doch nicht allein herrschend. Neben ihm vermag sich noch das stenographische Prinzip durchaus zu behaupten. Rein theoretisch gedacht, ließen sich beide Prinzipien als einander geradezu diametral entgegengesetzt auffassen. Das Verfahren nämlich, mehrtönige Figuren durch Konjunkturen und Ligaturen, durch „Addition“ der Grundzeichen also, wiederzugeben, mag in gewissem Sinne als „analytisch“ angesprochen werden, ganz im Gegensatz zum stenographischen Verfahren, nach dem ja mehrtönige Figuren durch Einzelzeichen fixiert werden. Ein solches Polaritätsverhältnis zwischen den beiden Prinzipien hat indessen selbst in den frühesten Phasen byzantinischer Semeiographie, soweit wir zurückblicken können, nicht bestanden. Keineswegs sollte der Eindruck entstehen, als hätten die beiden Prinzipien zwei verschiedene Notationsarten beherrscht oder als wäre das eine aus dem anderen dialektisch hervorgegangen. Beide sind vielmehr von allem Anfang an wirksam gewesen, und es läßt sich zeigen, daß sie sich in vorzüglicher Weise ergänzen. Ließ sich das additive Verfahren an dem Gegenstand der Tonoι synthetoi untersuchen, so bieten die Thetas hervorragendes Beobachtungsmaterial für das Studium der stenographischen Aufzeichnungsweise.

DEFINITION DER THEMATA UND ENTWICKLUNG DER GRAPHIEN

Unter dem Terminus Thetas lassen sich, wie angedeutet, zahlreiche stereotype Figuren zusammenfassen, die mit dem griechischen Buchstaben Theta und, in den meisten Fällen, außerdem mit verschiedenen Neumen aufgezeichnet sind. Festzustellen ist zunächst, daß die Thetas — im Gegensatz zu den meisten Tonoι synthetoi — in den Neumierungen des Sticherarion und des Heimologion ausschließlich am Kolonende auftreten. Sie werden bestimmten Schlußsilben gewissermaßen als melismatischer Schmuck beigegeben und bilden Figuren, die drei bis fünfzehn Töne umfassen. In einigen Fällen läßt sich genau verfolgen, wie eine reichere Figur sich aus einer einfacheren entwickelt hat, und daraus lassen sich natürlich bestimmte Rückschlüsse über die Genese aller oder nahezu aller Figuren ziehen. Nicht unerwähnt bleibe, daß die Thetas auch in den Gesängen des byzantinischen und slavischen

Asmatikon zu den häufigsten Figuren und Formeln gehören¹. Während sie aber im Heirmologion und Sticherarion ans Kolonende gebunden bleiben, begegnen einige unter ihnen im Asmatikon auch mitten in den Kola. Nicht zuletzt an den Thetas läßt sich also der Unterschied zwischen den einzelnen Stilkreisen aufzeigen: Im Asmatikon ist die Melismatik gewissermaßen gleichmäßig verteilt, im Heirmologion und selbst im Sticherarion bevorzugt sie dagegen innerhalb des Periodenbaues bestimmte exponierte Stellen.

Wenden wir uns jetzt dem Buchstaben Theta, dem gemeinsamen semeiographischen Symbol der verschiedenen Figuren zu, so ist zunächst auf die Neumenliste des Codex La hinzuweisen, die eines dieser Thetas mit dem Namen *Thema* anführt. In spät-byzantinischen Traktaten werden die Thetas dann als *Thematismos*, *Thema haploun* und *Thes kai apothos* verzeichnet. Es darf demnach als sicher angenommen werden, daß der Buchstabe Theta ursprünglich als Abbeviatur für „Thema“ stand, ferner, daß die genannten drei Termini später eingeführt wurden, um die Figuren besser voneinander unterscheiden zu können. (Dafür sprechen noch mehrere Beobachtungen, die erst später dargelegt werden sollen.) Das Wort *Thema* dürfte übrigens hier soviel wie das Aufgesetzte, Aufgestellte bedeuten; damit ist offenbar die Aufstellung der Schlußfigur (und letzten Endes auch des jeweiligen Schlußtones) gemeint.

Daß in den späteren Coislin-Neumierungen die Thetas oder auch die „Themata“, wie sie genannt werden mögen, außer mit den Buchstaben noch mit mehreren Intervallzeichen fixiert sind, mag vorerst zu Recht als Widerspruch zu unseren Andeutungen über die stenographische Notierungsweise dieser Figuren erscheinen. Vor allem an Hand der Chartres-Neumierungen läßt sich jedoch demonstrieren, daß ursprünglich zur Bezeichnung auch reicherer Figuren jeweils der Buchstabe allein oder zusammen mit einer oder wenigen Neumen genügte. Erst zu einem späteren Zeitpunkt hat man diese stenographischen Symbole durch Intervallzeichen aufzulösen begonnen; die stenographische Aufzeichnungsart wich einer teilweise analytischen, und aus dieser hat sich wiederum eine restlos analytische entwickelt — ein langwieriger semeiographischer Umwandlungsprozeß, dessen einzelne Stufen gerade an den Thetas fast lückenlos sich verfolgen lassen.

Das Endstadium der Entwicklung repräsentieren die mittelbyzantinischen Neumierungen, welche die Themata mit Intervallzeichen vollständig ausschreiben. Der Buchstabe Theta wird dabei in der Regel nur in den älteren Handschriften beibehalten, die jüngeren hingegen verzichten meist auf ihn. Hingewiesen sei beispielsweise auf die Heirmologien H und G, die in dieser Hinsicht verschieden verfahren. Als Anzeichen der restlosen Auflösung ist übrigens zu werten, daß in den jüngeren mittelbyzantinischen Aufzeichnungen die mit den Themata ausgestatteten Textsilben der übersichtlicheren Unterlegung wegen durch Vokalrepetition „aufgespalten“ werden — dies im Gegensatz zu den Coislin- und den früheren mittelbyzantinischen Neumierungen. Auch dieser Unterschied mag durch eine Gegenüberstellung von H und G veranschaulicht werden.

¹ S. MdO III, 56–59 und Taf. XVI–XX.

ERFASSUNG UND GRUPPIERUNG DER THEMATA

Zu erörtern bleiben noch die Fragen nach der Erfassung und Gruppierung der Themata. Als erstes ist zu bemerken, daß sich die zwischen der Coislin- und sematischen Notation einerseits und der Chartres-Notation andererseits bestehenden grundsätzlichen Gegensätze speziell bei der Aufzeichnung der Figuren Themata in mancher Hinsicht vertiefen. Die Chartres-Neumierungen weisen nämlich nicht überall ein Theta auf, wo ein solches in Coislin- und sematischen Aufzeichnungen erscheint. Bestimmte Themata gibt die Chartres-Notation stenographisch mit eigenen Einzelzeichen wieder, die den beiden anderen Neumenschriften unbekannt oder nur begrenzt bekannt sind. Die Coislin- und die sematische Notation machen also von den Theta-Zeichen in einem weiteren Umfang Gebrauch als die Chartres-Notation, die noch eine Reihe „singulärer“ Neumen einsetzt. (Der reichhaltigere Neumenbestand der Chartres-Notation wird nicht zuletzt an den Themata sichtbar.) Zur Verdeutlichung des Titels des vorliegenden Kapitels sei daher darauf hingewiesen, daß genau genommen nur im Falle der Coislin- und der sematischen Notation von den Begriffen Themata oder Theta-Figuren als von Synonyma gesprochen werden darf. In diesem Kapitel sollen jedoch auch jene Chartres-Neumen behandelt werden, die zwar Themata bezeichnen, aber keine Thetas sind.

Ein Versuch, die Themata in Gruppen einzuteilen, muß sich sowohl nach dem Aufbau der Figuren als auch nach paläographischen Kriterien richten. Geht man von den Chartres-Neumen aus, so ergeben sich solche Schwierigkeiten, daß die Möglichkeit einer systematischen Gruppierung in Frage gestellt erscheint. Faßt man dagegen zunächst nur die Coislin- und sematischen Theta-Gruppen ins Auge, so zeigt eine Untersuchung, daß sich die Familie der Themata in drei Gruppen gliedern läßt, in die sich auch die „widerspenstigen“ Chartres-Neumen zwanglos einordnen. Alle Themata lassen sich auf zwei „Stammfiguren“, das Thema haploun und den Thematismos, zurückführen. Sie alle stellen Ausschmückungen, Erweiterungen oder Varianten der „Stammfiguren“ dar. Danach wären nur zwei Gruppen zu unterscheiden. Zu einer dritten Gruppe möchten wir jedoch einige sehr umfangreiche Themata zusammenfassen, die allem Anschein nach aus dem Thema haploun hervorgegangen sind, sich aber so weitgehend verselbständigt haben, daß ihre Zusammenfassung berechtigt erscheint. Auch aus Gründen der Darstellung empfiehlt es sich, sie gesondert und erst nach den Figuren der Gruppe II zu behandeln.

2. Gruppe I

Stammfigur: Thema haploun

Unter allen Themata ist die Figur des Thema haploun die bescheidenste. Sie zeichnet einen stufenweise von der Oberterz zu einem Hauptton absteigenden Gang (drei Töne) auf. Dieser ihrer Bescheidenheit halber hat sie offenbar den Namen *Thema*

haploun („einfaches Thema“) erhalten. Während die Coislin-Notation zur Bezeichnung der Figur ein einziges Symbol, die Ligatur von unzialem Theta und Petaste, einsetzt, verwendet die Chartres-Notation außer diesem noch weitere „singuläre“ Zeichen, die sich dann aber doch überraschend als andere Formen des Buchstabens Theta erweisen. Zu bemerken ist noch, daß häufiger der Figur des Thema haploun jeweils drei andere stereotype Figuren vorangehen, die sich mit ihr zu drei Formeln vereinigen. Zwei dieser einleitenden Figuren tragen eindeutig den Charakter eines „Vorspanns“; ihre Aufgabe ist es, das Thema haploun vorzubereiten und ihm einen größeren Nachdruck zu verleihen. In gewisser Weise ließen sie sich mit den Präfixen der sprachwissenschaftlichen Morphematik vergleichen.

THEMA HAPLOUN (unziales Theta + Petaste + [Dyo Apostrophoi])

 (P)

 (Normalform)

 (Lg, L3, gelegentlich auch in den kalabrischen

Menäen und in L1)

In der Neumenliste des Codex L3 wird das Sema ohne die Dyo Apostrophoi mit dem bloßen Namen Thema verzeichnet. Ebenfalls ohne die Dyo Apostrophoi figuriert es in den späteren Neumenlisten dagegen stets als Thema haploun. In der offenbar stilisierten zweikurvigen Gestalt begegnet das Zeichen nur in einigen der ältesten paläobyzantinischen Quellen. In P ist die Petaste mit dem Querstrich des Theta nicht ligiert, sondern steht allein rechts neben ihm. Diese konjunkturartige Form dürfte die älteste sein.

In den paläobyzantinischen Neumierungen erscheint die Ligatur von unzialem Theta und Petaste nur in den seltensten Fällen ohne die Dyo Apostrophoi. Sie sind als konstitutives Element des Thema haploun anzusprechen und dienen als Unterscheidungsmerkmal gegen den Thematismos, der in den ältesten paläobyzantinischen Aufzeichnungen häufiger mit unserer Ligatur und der Diple wiedergegeben wird (s. weiter unten).

Die reguläre paläobyzantinische Schreibweise des Thema haploun veranschaulicht in (265) und (268) die Chartres-Neumierung des Codex L. Jüngere Coislin-Neumierungen, so meist die der Heirmologien O und Ga, bereichern die Konjunktur mit einem weiteren Apostroph und schreiben auf diese Weise die dreitönige Figur aus. Die mit dem Theta ligierte Petaste bezeichnet, wie aus der mittelbyzantinischen Version des Codex H in (265) und (268) ersichtlich wird, den ersten Ton, der Apostroph zeigt den zweiten Ton an, die Dyo Apostrophoi geben schließlich den dritten (langen) Ton wieder. Erscheint aber die Figur derart analytisch aufgezeichnet, so wird der Buchstabe Theta seiner ursprünglichen Bedeutung als stenographisches Symbol entkleidet.

Daß das Sema diese Bedeutung tatsächlich besaß, veranschaulichen am besten jene Fälle, wo es ohne die Dyo Apostrophoi auftritt. Beispiel (266), auf das verwiesen sei, vermag, auch abgesehen vom Thema haploun, den Unterschied zwischen der stenographischen und der analytischen Notierungsweise zu veranschaulichen: Während die mittelbyzantinische Notation für die Bezeichnung des neuntönigen Melisma neun

Intervallzeichen bedarf (das Kratema und die Bareia sind *Aphona*), kommt die Chartres-Neumierung mit dem Lygisma, der Konjunktur von Dyo Apostrophoi und Bareia und dem alleinstehenden Thema haploun aus. Mit der mittelbyzantinischen Version stimmt die Chartres-Version überein — bis auf den Anfang: Das Lygisma ist hier mit *c' d'* zu übertragen. Darauf weist das Epechema *Nana* in L3 hin, das den Ton *c* als Initialton anzeigt. Der dritte Ton des Melismas wurde übrigens in der Chartres-Version *ex improvviso* ausgeführt.

Es ist noch zu beachten, daß das Thema haploun keineswegs auf allen Stufen auftritt, sondern daß es bestimmten Haupttönen, und zwar in der Regel *a* und *d*, vorbehalten ist. Seine regulären Positionen sind also *cha* oder *fed* (Quintransposition). Weitaus seltener bezeichnet es noch die Tongänge *hag* (Bsp. 267) oder *gfe*.

PIASMA II (Theta + Kondeuma) oder (L3)

Mit diesem Namen figuriert das G-artige Sema in der Neumentabelle des Codex L3. Es begegnet ausschließlich in Chartres-Neumierungen, und zwar regelmäßig dort, wo korrespondierende Coislin-Neumierungen das Thema haploun aufweisen. Da die Chartres- und die Coislin-Neumenbilder in (269) sonst übereinstimmen, kann gar kein Zweifel darüber bestehen, daß unser G-artiges Sema und das Thema haploun bedeutungsgleich sind. Für die Beantwortung der wichtigen Frage, ob das Chartres-Sema ein Einzelzeichen oder ein zusammengesetztes Zeichen ist, bietet neben seiner Bedeutung sein Name einen wesentlichen Anhaltspunkt. Mit Piasma I, der Konjunktur von zwei Bareiai, ist Piasma II nur semasiologisch, aber nicht semeiographisch verwandt. Vergleicht man dagegen Piasma II mit dem Kondeuma, das ja in Chartres-Neumierungen häufig an Stelle von Piasma I entgegentritt, so wird der Zusammenhang der Zeichen auch graphisch deutlich: Piasma II stellt anscheinend die Ligatur von Theta (als solches ist das offene Oval zu deuten) und Kondeuma dar.

Die Chartres-Neumierungen in (272) und (273) sind singulären Gesängen entnommen, doch lassen sie sich in Analogie zu (269) mühelos übertragen.

PARAKALESMA (Neumenliste des Codex L3) (L2 und L3) (Va)

In der ersten Gestalt begegnet das Zeichen in unseren Chartres-Sticherarien L1 und L2, soweit wir sehen, nicht und in den Neumierungen des Codex L3 selten. Hier erscheint es, wie die Beispiele (270—271) zeigen, meist vor dem Piasma II, und zwar dort, wo sonst die Kombination Dyo steht (vgl. Bsp. 269). Kein Zweifel, daß in dieser Position Parakalesma und Dyo zumindest intervallmäßig äquivalent sind. Es ließe sich sagen, daß die zweitönige Parakalesma-Figur als „Präfix“ zum Piasma II fungiert. Parakalesma und Piasma II bezeichnen zusammen die fünftönige Formel *ga cha*, die wir noch als Ouranisma oder Thematismos eso kennenlernen werden. Der steigende Sekundschritt macht übrigens auch im Lehrgesang des Kukuzeles und in den Gesängen des mittelbyzantinischen Psaltikon den „Kern“ der Parakalesma-Figur aus. Hier wird

er allerdings gern repetiert². Losgelöst von dem Piasma tritt das Parakalesma in (241) auf.

In semeiographischer Beziehung erscheint bemerkenswert, daß das Chartres-Parakalesma dem Lygisma und Tinagma nicht unähnlich sieht. Die beiden Punkte, die das Zeichen begleiten, lassen sich nur in Va von den Dyo Kentemata unterscheiden, in L₂ und L₃ hingegen kaum. Die Gestalt, die das Zeichen in der Neumenliste des Codex L₃ zeigt, stellt vielleicht eine Ligatur mit dem Tromikon I dar. Diese Form begegnet, ohne die beiden Punkte, in der Aufzeichnung eines Sticheron basilikion (fol. 105/12). Ohne die beiden Punkte und ohne den tromikon-ähnlichen „Fortsatz“ tritt das Parakalesma in L₃, fol. 60/11, zweimal hintereinander auf.

Außerhalb des Chartres-Bereiches findet sich das Chartres-Parakalesma gelegentlich in den Coislín-Neumierungen der Stichera basilikia in Och (pag. 662/10, 663/1) und Pa (fol. 124/2, 124v/4, 129/7, 129v/2).

FITA MIT KATABASMA



UND FITA SVĚTLAJA (Fita + Statija světlaja)



Die Ligatur von Theta und Petaste, das paläobyzantinische Symbol des Thema haploun, gehört zum Neumenbestand der sematischen Notation nicht. Die Thema haploun-Figur wird in sematischen Neumierungen durch die beiden hier angeführten Konjunkturen wiedergegeben, von denen die zweite in den ältesten russischen Neumentabellen figuriert. Die Beispiele (268–270), (275–277) und (286–287) zeigen, daß die beiden sematischen Konjunkturen regelmäßig dort stehen, wo Coislín-Neumierungen das Thema haploun-Zeichen haben.

Die Frage, warum die sematische Notation zwei verschiedene Konjunkturen zur Bezeichnung einer und derselben Figur benötigt, läßt sich nach einer vorsichtigen Prüfung des Aufbaues der betreffenden Formeln auf einleuchtende Weise beantworten: Je nachdem, ob die Thema haploun-Figur von oben oder von unten her erreicht wird, steht die eine oder die andere Konjunktur. Maßgeblich ist also das Intervallverhältnis zum vorangehenden Ton. Liegt er höher, so muß die Fita mit Katabasma aufgezeichnet werden; liegt er tiefer, so ist die Fita světlaja zu notieren. Das Katabasma zeigt ja einen absteigenden Tongang an, die Statija světlaja dagegen einen hohen, „hellen“ Ton.

Zwischen den beiden sematischen Konjunkturen besteht jedoch noch ein weiterer Unterschied: Die Fita mit Katabasma gehört zu den „analytischen“ Graphien; das hier dreistufige Katabasma markiert nämlich deutlich das Absteigen von der Oberterz zum Hauptton. Die Fita světlaja fungiert dagegen als stenographisches Symbol, da durch die Statija nur ein Ton eigens angezeigt wird; die beiden übrigen sind sozusagen im Theta enthalten. Zu erwähnen ist noch, daß die Fita světlaja vorwiegend zur Bezeichnung des Thematismos Verwendung findet.

² S. MdO III, 46 f., Lehrsang Nr. 14.

THEMA HAPLOUN MIT KATABASMA



Diese Konjunktur begegnet ausschließlich in Coislin-Neumierungen und bezeichnet, wie Beispiel (268) veranschaulicht, eine Erweiterung (Ausschmückung) der Thema haploun-Figur. Aus der dreitönigen „Stammfigur“ *cha* entsteht durch Repetition der siebentönige Gang *chah cha*. Dabei sind die mittleren vier Töne *hah c* als die hinzugekommenen zu betrachten.

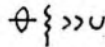
In den mittelbyzantinischen Neumierungen wird diese erweiterte Figur mit der Ligatur Kratemohyporrhoon-Oxeia, dazu mit Oxeia plus Klasma, Apostroph und Dyo Apostrophoi ausgeschrieben, während die Coislin-Neumierungen zu ihrer regulären Konjunktur nur das Katabasma hinzufügen. Dieses entspricht der Hyporrhoe in der mittelbyzantinischen Ligatur.

Es ist auffallend, daß sich die erweiterte Figur in mehreren Fällen nur in den jüngeren paläobyzantinischen Aufzeichnungen findet. So hält in (268) die Chartres-Version des Codex L an der Stammfigur fest. In (265) teilt sich dann die griechische Überlieferung in zwei Zweige: L und H weisen die Stammfigur auf, O, Ga und G dagegen die erweiterte Figur.

THEMA HAPLOUN MIT KONJUNKTUR VON DYŌ APOSTROPHOI UND KLASMA

(L₃, Va) ODER VON DYŌ APOSTROPHOI UND BAREIA(L₂)

FITA MIT KATABASMA UND CHAMILA



Die dem Thema haploun hinzugefügten Konjunkturen bezeichnen eine Erweiterung der Stammfigur, und zwar „nach hinten“. Erweitert wird in der Regel die Thema haploun-Figur in den Positionen *hag* und *gfe*.

Ersteren Fall veranschaulicht Beispiel (267). Durch den Zusatz des Klasma bzw. der Bareia in L₃ bzw. L₂ wird die reguläre *hag*-Figur um die beiden Töne *af* („Suffix“) erweitert, die in der mittelbyzantinischen Version durch die Gruppe Oligon-Bareia-Elaphron wiedergegeben werden. Die mittelbyzantinische Version verlängert freilich die Stammfigur nicht um zwei, sondern um sieben Töne, und zwar in Übereinstimmung mit der Version des Codex Va. Demgegenüber folgt die sematische Version höchstwahrscheinlich der Chartres-Version. Die einzelnen Zeichen der sematischen Fita sind folgendermaßen zu deuten: Die Statija zeigt — der paläobyzantinischen Oxeia entsprechend — den Ton *a* an, die Ligatur von Časka und Katabasma den Tongang *hag*, die Časka polnaja die Töne *af*. Hinzuweisen ist noch auf die Beispiele (333–334). In Analogie zu (267) ist die Thema haploun-Gruppe in L₂ entgegen der mittelbyzantinischen Version und der sonstigen Synagma II-Gruppe (s. weiter unten) mit *a hag af* zu übertragen.

Den zweiten Fall, nämlich die Erweiterung der *gfe*-Figur, veranschaulichen die Beispiele (279–280). Die Theta-Gruppen in Va und Ch bezeichnen beide Male den Tongang *gfe fd*.

SYRMA UND SYNAGMA I. (langgestrecktes Minuskel-Theta)



FITA ZĚLNAJA



Die Beispiele (275—281) präsentieren eine elftönige Formel, die im Lehrgesang des Kukuzeles, neumengetreu wiederkehrend, als Thema haploun überliefert wird (Bsp. 274). Wie am besten aus den Coislin-Neumierungen in unseren Beispielen ersichtlich wird, setzt sich die Formel aus der achttönigen „sinuskurvenähnlichen“ Syрма-Figur und der dreitönigen Thema haploun-Figur zusammen. Die Syрма-Figur, die nur in der mittelbyzantinischen Version voll ausgeschrieben ist (die Coislin-Neumierungen zeichnen sie stenographisch mit Diple und Syрма auf), stellt eine Art Präfix zum Thema haploun dar; doch ist zu beachten, daß Syрма und Thema hier zwei Silben zugewiesen sind.

In den Chartres-Neumierungen wird die Formel durch das oben wiedergegebene Zeichen stenographisch angezeigt, das sich in der Neumentabelle des Codex L₃, ohne das Syрма, mit dem Namen Synagma („Zusammenziehen“) findet. Durchweg ohne das Syрма begegnet das Zeichen in L (s. Bsp. 277), während es in L₁ und L₂ mit einem Syрма und in L₃ regelmäßig mit zwei Symmata erscheint. Der Name Synagma wird übrigens der Bedeutung des Zeichens gerecht: Es erweist sich nämlich als ein langgestrecktes Minuskel-Theta, das durch seine „Basis“, den langgezogenen Horizontalstrich, die ausgedehnte Formel „zusammenhält“.

Die sematischen Neumierungen geben die Formel meist mit der Konjunktur von Složitija oder Statija, spiegelbildlich umgekehrtem Syрма, Fita und Katabasma oder mit ähnlichen Konjunkturen wieder. In den ältesten russischen Neumentabellen werden unter dem Terminus Fita zělnaja („gewaltige“ Fita) verschiedene Konjunkturen verzeichnet, die jedoch alle als gemeinsames Merkmal eine Fita und ein spiegelbildlich umgekehrtes Syрма aufweisen. Es erscheint daher gerechtfertigt, auch die analogen Zusammensetzungen unserer slavischen Sticherarien mit demselben Terminus zu benennen.

Aus den Beispielen wird ersichtlich, daß die meisten Formeln, den bevorzugten Positionen des Thema haploun entsprechend, entweder auf *d* oder auf *a* kadenzieren. In einigen Fällen (s. Bsp. 280) schließt allerdings die Thema haploun-Figur auf *e* (auch die Beispiele 278—279 und 281 dürfen hier mitgerechnet werden, denn ihre *d*-Schlüsse sind nur Erweiterungen des *e*-Schlusses), und dieser Schluß zieht, wie die mittelbyzantinische Version veranschaulicht, eine beträchtliche Umwandlung der Syрма-Figur nach sich. Im Lehrgesang des Kukuzeles kehrt die so stark modifizierte Syрма-Figur fast neumengetreu als *Chairetismos* („Gruß“, „Begrüßung“) wieder³.

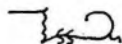
Einen besonderen Hinweis verdient Beispiel (282). Hier wird nämlich in der Chartres-Version des Codex L₃ unsere elftönige Formel entgegen der Regel nicht mit dem Synagma bezeichnet, sondern, wie in Va, mit den Gruppen Syрма und Thema haploun. Das Auftreten solcher typischer Coislin-Neumen in L₃ stellt zweifellos eine

³ S. MdO III, Lehrgesang Nr. 22, S. 50, Taf. IX.

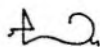
Anomalie dar und ist um so bemerkenswerter, als das Palmsonntagssticheron *Τὴν ζωνὴν ἀνάστασιν*, dem der Ausschnitt entnommen ist, in der Notierungsweise auch weitere „Anomalien“ erkennen läßt. Die Coislin-Gruppen Syрма und Thema haploun erscheinen übrigens anstelle des Synagma noch in drei Anatolika anastasima des Codex L₃ (s. Bsp. 283)⁴. Hier ist die Syрма-Gruppe um das Epegerma bereichert. Die angeführten Gesänge gehören zu einer Gruppe von Stichera, deren eigenwillige Coislin-nahe Neumation sich von der regulären Chartres-Notation des Codex stark abhebt. Für das Studium der ältesten Notationsphasen der byzantinischen Semeiographie besitzen sie, wie es sich von selbst versteht, besonders hohen Wert, weshalb wir auf sie noch einmal zurückkommen werden (s. S. 335).

Zu erwähnen bleibt noch, daß das Chartres-Synagma in den angeführten Beispielen und auch sonst regelmäßig mit dem Strangisma (Krousma)-Zeichen ligiert erscheint.

LIGATUR VON KATABA-TROMIKON, SYRMA UND SYNAGMA I
(s. Bsp. 284).



LIGATUR VON STAVROS APO DEXEIAS UND SYNAGMA I



Codex L₃)



(L)

(Neumentabelle des

Diese Ligatur wird in der Neumentabelle des Codex L₃ im Anschluß an das Synagma mit den Worten *μετὰ σταυροῦ* verzeichnet. Gemeint ist die Ligatur mit dem Stavros apo dexeias (Stavros „von rechts her“), den die Neumentabelle an anderer Stelle anführt. Wie der Vergleich mit der Coislin- und der mittelbyzantinischen Version in (285–286) zeigt, bezeichnet die Chartres-Ligatur, die hier im Codex L auftritt, eine neuntönige Formel, die sich aus der sechstönigen Stavros-Figur und der dreitönigen Thema haploun-Figur zusammensetzt. Diese Stavros-Figur, die gewissermaßen als Präfix zum Thema haploun fungiert, kehrt in leicht variiert Gestalt häufiger in den Gesängen des byzantinischen und altslavischen Asmatikon wieder. Bemerkenswert ist dabei, daß sie in den kondakarischen Neumierungen mit Intervallzeichen und mit dem Stavros als „großes Zeichen“ wiedergegeben wird⁵.

In den Neumierungen unserer Chartres-Sticherarien L₁, L₂ und L₃ kommt unsere Ligatur in keiner der beiden oben wiedergegebenen graphischen Formen vor. Dafür erscheint zur Bezeichnung unserer neuntönigen Formel in (287) — und, soweit wir sehen, nur dieses eine Mal — die Ligatur eines phi-artigen Zeichens mit dem Synagma I. Das phi-artige Zeichen wird in den paläobyzantinischen Notationssystemen sonst als Symbol der Phthora (s. S. 294) verwendet. Hier handelt es sich jedoch aller Wahrscheinlichkeit nach nicht um das Phthora-Zeichen, sondern wohl um eine (mißglückte?) Stilisierung des Stavros apo dexeias.

⁴ Es handelt sich um die Stichera *Ἐκ τοῦ ἀνάρχου φωτός, Τὴν δι' ἡμᾶς ἐκούσιον ταφὴν* und *Καταλαβεῖν οὐκ ἴσχυσε* fol. 131v–132, drei Kontrafakta des *Ἑσπερινὴν προσκύνησιν* (L₃ fol. 127v) (s. Kap. XIII).

⁵ S. MdO III, 61 f. und Taf. XXVII.

In allen drei Beispielen erscheint das Synagma in Ligatur mit dem Strangisma (Krouisma)-Zeichen. Dieses dient offenbar als Bezeichnung der mittleren Töne der Stavros-Figur, jener Töne also, welche die mittelbyzantinische Version mit der Klasma- und Bareia-Gruppe wiedergibt.

In den Coislin-Neumierungen wird die sechstönige Stavros-Figur fast ausgeschrieben, und zwar in der Regel mit zwei Diplai (oder der Kombination Dyo) und der Konjunktur Seisma II. Der sechste Ton der Figur wird allerdings nicht eigens notiert, offensichtlich wurde er improvisiert. Bezeichnenderweise fehlen noch in der mittelbyzantinischen Neumierung des Codex H in (285) die Dyo Kentemata über der Petaste in der Seisma-Gruppe, während sie der Codex in (286) schreibt. Daß die Coislin-Neumierungen der Codices O und E in (285–286) übrigens den Stavros apo dexeias selbst aufweisen, verdient besonders hervorgehoben zu werden, da sich dieses Zeichen außerhalb der Chartres- und der Kondakarien-Notation sonst selten findet. Bereits in diesem Zusammenhang sei festgehalten, daß die Neumation des Codex O außer dem Stavros apo dexeias auch weitere Chartres-Elemente einbezieht (s. S. 331).

Zu vermerken bleibt noch, daß die sematische Notierungsweise der sechstönigen Stavros-Figur mit der Coislin-Aufzeichnung völlig korrespondiert. So entsprechen in (287) das Golubec und das sematische Seisma den Coislin-Neumen durchaus, ja, das Golubec ist hier orthographisch korrekter als die Kombination Dyo. In (286) interessiert zunächst die Adaptierung des kirchenslavischen Textes, der zwei überzählige Silben enthält. Die eine wird durch die Stopica neutralisiert, die andere dem sematischen Seisma zugewiesen, so daß also die Stavros-Figur verteilt wird. Die Stopica s dvěma očki entspricht intervallmäßig den zwei Diplai des Codex Ga und steht stellvertretend für die Kombination Oligon mit Dyo Kentemata.

3. Gruppe II

Stammfigur: *Thematismos*

Gemessen an dem Thema haploun ist der *Thematismos* eine reichere Figur. Sie besteht, wie die mittelbyzantinische Version in (297) veranschaulichen mag, aus fünf Tönen, die sich zu Gängen wie *ga cha* vereinigen. Bezeichnet man den Schlußton der Figur als Hauptton, so läßt sich der Tongang wie folgt beschreiben: Von der Untersekunde aus werden der Hauptton und dessen Oberterz erreicht, dann sinkt die Bewegung stufenweise zum Hauptton zurück. In seinen letzten drei Tönen ist demnach der *Thematismos* intervallmäßig mit dem Thema haploun identisch, während seine beiden ersten Töne, der Sekundschrift also, auch der Figur des Chartres-Parakalesma gemein sind.

In gewisser Weise ließe sich der *Thematismos* als die Summe der Figuren Parakalesma und Thema haploun (oder Piasma II) ansprechen. Zwischen ihm und der

genannten Doppelfigur bestehen indessen etliche Unterschiede: Der Thematismos wird einer einzigen Silbe zugewiesen, die Formel Parakalesma + Thema haploun hingegen zwei Silben; der höchste Ton des Thematismos wird, wie das angeführte Beispiel zeigt, mit der Oxeia (und dem Kentema) angezeigt, wogegen der höchste Ton des Thema haploun mit der Petaste bezeichnet wird; der zweite Ton des Parakalesma ist kurz, des Thematismos dagegen lang (Diple):

Zur Veranschaulichung des Thematismos überliefert der Lehrgesang des Kukuzeles eine längere Formel (Bsp. 288), deren fünftöniger Schluß die Thematismos-Figur bildet⁶. Hier, wie in (297), ist die Figur mit Intervallzeichen ausgeschrieben, wobei der Buchstabe Theta als große Hypostase steht. Es ist zu beachten, daß der Querstrich des Theta manchmal mit einem Haken nach rechts unten versehen wird: $\Theta \rightarrow$. Dieses Zeichen wird in spätbyzantinischen Neumentabellen Thematismos *eso* genannt, zur Unterscheidung vom Thematismos *exo*, den die Tabellen als Theta mit nach rechts oben umgebogenen Querstrich verzeichnen: $\Theta \hookrightarrow$

Worin sich Thematismos *eso* und Thematismos *exo* bedeutungsmäßig unterscheiden, wird in den byzantinischen Traktaten nicht genügend klar erläutert. Die Erläuterung des Codex Lavra 610⁷, daß nämlich der Thematismos *exo* drei, der Thematismos *eso* hingegen zwei „Stimmen“ anzeige (εἰ δὲ ἔξω, ὁλοὶ ὁ ἔξω τρεῖς φωνὰς εἰπεῖν, ὁ δὲ ἔσω δύο), ist, zunächst jedenfalls, nicht ganz eindeutig. Daß die beiden Figuren in der Neumentabelle des nachbyzantinischen Codex Leningrad 497⁸ mit Intervallzeichen ausgeschrieben begegnen, ist daher besonders zu begrüßen, denn aus diesen Neumierungen geht eindeutig hervor, daß, je nachdem ob das Kentema unterhalb („von innen“) oder oberhalb („von außen“) der Oxeia steht, der Thematismos *eso* oder der Thematismos *exo* vorliegt (Bsp. 289). Steht das Kentema oberhalb der Oxeia, so verwandelt sich freilich der Terzsprung der Figur zu einem Quartsprung, aus *ga cha* wird also *ga dch*, und es ist darauf hinzuweisen, daß diese „ausgeweitete“ Figur in den Gesängen des Deuterios bisweilen entgegentreift. (Jetzt wird es völlig klar, daß der Traktat mit den Ausdrücken zwei bzw. drei „Stimmen“ den Terz- bzw. den Quartsprung meint.)

Hängt aber der Unterschied der beiden Thematismos-Figuren lediglich von der Stellung des Kentema ab, so ist es deutlich, daß die zusätzlichen Bezeichnungen *eso* bzw. *exo* einer späteren Zeit entstammen, wie überhaupt in unseren paläobyzantinischen Quellen das unziale Theta, falls es nicht mit der Petaste ligiert ist, mit dem bloßen Querstrich erscheint, also weder mit einem unteren noch mit einem oberen Haken. Da der Thematismos *exo* in den herangezogenen Gesängen und in den besprochenen Beispielen verhältnismäßig selten vorkommt (s. Bsp. 79, 331), verwenden wir im folgenden die bloße Bezeichnung Thematismos stets im Sinne von Thematismos *eso*.

Zum Abschluß dieser einleitenden Bemerkungen ist hervorzuheben, daß der Thematismos im Gegensatz zum Thema haploun auf mehreren Stufen auftritt. Nur für die Positionen mit den Schlußtönen *f* und *c* fehlen Nachweise. Bis auf diese Ausnahmen

⁶ Vgl. MdO III, 56 f. und Taf. XVI f.

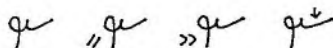
⁷ Tardo, *Melurgia*, 194 f.

⁸ S. Thibaut, *Monuments*, 138.

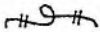
sind in den Beispielen alle Stufen vertreten. Man vergleiche: auf *d* (Bsp. 320), *g* (Bsp. 295), *a* (Bsp. 296–301), *h* (Bsp. 302–304), *d'* (Bsp. 305), *e'* (Bsp. 306) und sogar *g'* (Bsp. 321).

Im folgenden soll zunächst die Stammfigur näher ins Auge gefaßt werden; gerade an ihrer Notierungsweise lassen sich ausgezeichnet die einzelnen Stadien der semeio-graphischen Entwicklung studieren. Im Anschluß daran sollen die aus dem *Thematismos* abgeleiteten und die ihm verwandten Figuren untersucht werden.

OURANISMA (Minuskel-Theta + Petaste)



Den Namen Ouranisma trägt dieses Sema in der Neumentabelle des Codex Ls. Die Beispiele (295–298) und (300–306) zeigen, daß es in der Chartres-Notation als reguläres Symbol zur Bezeichnung des *Thematismos* eingesetzt wird. Der Ausdruck Ouranisma läßt sich aber als notations- bzw. formeltechnischer Terminus auch in mittel- und spätbyzantinischer Zeit nachweisen. So bezeichnet er im Lehrgesang des Kukuzeles eine längere Formel (Bsp. 290), die mit der in (296) und (298) mitgeteilten genau übereinstimmt. Sie setzt sich, wie die Beispiele veranschaulichen, aus der Pelaston-Figur und dem *Thematismos* zusammen. In der Version des Codex Chrysander wird die Formel mit Intervallzeichen ausgeschrieben; als große Hypostasen dienen das

Zeichen  und das Thema haploun . Ersteres Zeichen wird in spätbyzantinischen Neumentabellen unter dem Namen Ouranisma angeführt. Es kehrt häufiger in spätbyzantinischen Neumierungen wieder und bezeichnet die Pelaston-Figur. Auch in der Neumentabelle des Codex Parisinus ancien fonds grec 261, fol. 139v, eines 1289 geschriebenen Sticherasions⁹, wird die Pelaston-Figur mit dem Terminus Ouranisma verzeichnet (Bsp. 290).

Demnach scheint der Begriff Ouranisma einen Bedeutungswandel erfahren zu haben. In der Chartres-Notation meint er die *Thematismos*-Figur, in mittelbyzantinischer Zeit dagegen die erweiterte Pelaston-Figur; beide Figuren vereinigt der Lehrgesang des Kukuzeles zu der Formel Ouranisma. Ob sich der Ausdruck Ouranisma hier nur auf die erste Figur bezieht (was wahrscheinlicher ist) oder tatsächlich auf die ganze Formel, läßt sich mit Sicherheit kaum bestimmen. Im spätbyzantinischen Traktat des Codex 610¹⁰ wird übrigens von dem Ouranisma gesagt, daß es „die Stimme in die Höhe hebt und sie dann wieder sinken läßt“: Τὸ οὐράνισμα εἰς ὕψος αἰρεῖ τὴν φωνήν, εἶτα καταβᾶζει καὶ διὰ τοῦτο οὐράνισμα. Damit kann freilich ebenfalls sowohl die Pelaston-Figur als auch die Formel Pelaston + *Thematismos* gemeint sein.

Daß das Chartres-Ouranisma einer der ältesten notationshistorischen Stufen zuzuordnen ist, muß last not least angemerkt werden. Sein stenographischer Wert ist besonders hoch: Mit nur zwei Elementen, dem Minuskel-Theta und der Petaste, vermag es eine fünftönige Figur zu bezeichnen. Auch die ältesten greifbaren Coislin-Symbole benötigen dazu gleichfalls mindestens zwei Elemente.

⁹ S. das Faksimile bei Petresco, a. a. O., 48.

¹⁰ Tardo, *Melurgia*, 195.

In unseren Chartres-Sticherarien begegnet das Ouranisma bisweilen in Konjunktur mit einer ihm vorgesetzten Diple. Der Fall kommt meist in Neumierungen des Deuterios und plagios Deuterios vor, und zwar vorwiegend, wenn das Ouranisma auf *h* endet und ihm ein Apostroph (s. L3 fol. 34v/1, 68v/13, 69/15, 86v/10, 98/11) oder eine Gruppe mit dem Klasma als Schlußneume vorangeht (L3 fol. 35/9, Bsp. 79, 331). Im zuerst genannten Fall steht die Diple offenbar nur zur Bezeichnung dessen, daß der erste Ton der Ouranisma-Figur höher liegt als der vorangehende Ton. Ob in den beiden anderen Fällen die Diple einen zusätzlichen Ton anzeigt, wodurch der Thematismos in eine sechstönige Figur verwandelt worden wäre (nämlich *gah dch* anstatt *ga dch*), sei dahingestellt.

Zu erwähnen ist noch, daß das Ouranisma ganz selten in Konjunktur mit den Dyo Apostrophoi (s. L3 fol. 52/15) oder mit der Gruppe Diple mit zwei Oxeiai (s. L3 fol. 32/13) erscheint. Häufiger wird es hingegen mit der Psele ausgestattet (s. Taf. IX/Z. 2 und 10).

THEMATISMOS

Coislin I–IV

Theta + Diple



Theta + Dyo



Theta + Petaste + Diple



(S)



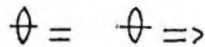
(E, P, L3)



(L)

Sematische Notation

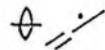
Fita mračnaja



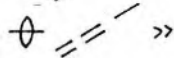
Fita světlaja



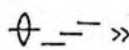
Fita + Strěla



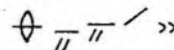
Coislin V



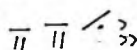
und



Coislin VI



Mittelbyz. Notation



– Das gemeinsame Kennzeichen dieser Konjunkturen ist, daß sie alle als Grundelemente ein unziales Theta und eine Diple aufweisen. Die beiden ersten Formen,

den Neumierungen der Menäen aus Carbone entnommen (Bsp. 296–297), dürften zumindest so alt wie das Chartres-Ouranisma sein. Die zweite Form veranlaßt zu der Vermutung, daß die *Thematismos*-Figur aus der Kombination *Dyo* hervorgegangen ist. Die Identität bzw. Ähnlichkeit der sematischen Konjunkturen mit diesen frühesten paläobyzantinischen ist evident.

In den meisten der ältesten überlieferten Coislin-Heirmologien (Coislin-Faszikel in L, E und S) wird der *Thematismos* nicht mit der Konjunktur von Theta und Diple wiedergegeben, sondern mit der Ligatur Theta plus Petaste, dazu mit der darunter liegenden Diple (Bsp. 300, 302).

Es ist besonders zu beachten, daß diese letztere typische Coislin-Form in einigen Stichera des Codex L₃ anstelle des regulären Ouranisma auftritt (Bsp. 299). Die betreffenden Stichera gehören zu jener Gruppe von Stücken, die, wie angedeutet, charakteristische Elemente der Coislin-Notation aufweisen. Nochmals muß in diesem Zusammenhang auf die beiden Zyklen der Stichera *heothina* hingewiesen werden, die L₃ überliefert. Der erste, vollständige Zyklus läßt eine Art Mischnotation erkennen, eine *Semeiographie*, die sowohl Coislin- als auch Chartres-Elemente enthält; der zweite Zyklus ist dagegen in reiner Chartres-Notation aufgezeichnet. Beispiel (135), das stellvertretend für Dekaden ähnlicher Fälle stehen mag, zeigt, daß die *Thematismos*-Figur in der ersten Version mit , in der zweiten dagegen mit dem Ouranisma ausgedrückt ist (s. S. 337).

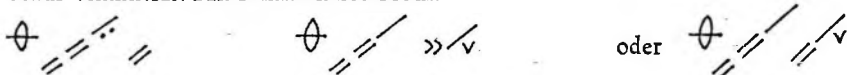
Die Coislin-Zusammensetzung Theta + Petaste + Diple mag deshalb als eine Sondergruppe angesehen werden, weil sie sich nicht weiterentwickelt hat. Aus der einfacheren Konjunktur Theta + Diple, die sich als Kennzeichen der frühen Coislin-Stadien (Coislin I bis IV) ansprechen läßt, ist dagegen die in Coislin V übliche Schreibweise Theta + Diple + Diple + Oxeia + *Dyo Apostrophoi* hervorgegangen. Zu den ursprünglich vorhandenen zwei Elementen kamen also drei weitere hinzu. Hier kann geradezu von einer sprungartigen Entwicklung gesprochen werden, insofern als „Zwischenglieder“, die man vielleicht erwartet hätte, so beispielsweise Konjunkturen mit drei oder mit vier Elementen, nicht nachweisbar sind. Ist diese jüngere mehrgliedrige Coislin-Konjunktur bereits als analytische Schreibweise anzusprechen, so bewahrt sie — gemessen an den korrespondierenden mittelbyzantinischen Aufzeichnungen — doch einen stenographischen „Rest“: Den vierten Ton der Figur, der im Mittelbyzantinischen durch den Apostroph angezeigt wird, bezeichnet sie nicht eigens.

Neben dieser „halbanalytischen“ Schreibweise des *Thematismos* (Theta + Diple + Diple + Oxeia + *Dyo Apostrophoi*) begegnet in den Coislin-Heirmologien Ga, O und Lavra Γ. 9 (wie gelegentlich in den Theotokia des Codex Pa) eine weitere, ebenfalls „halbanalytische“ Graphie, die an Stelle der beiden Diplai und der Oxeia drei schräg übereinander liegende Oliga aufweist (Bsp. 328). Ob zwischen den beiden Graphien in rhythmischer Hinsicht ein Unterschied besteht, bleibe dahingestellt.

Die angeführten slavischen Konjunkturen *Fita mračnaja* und *Fita světłaja* („dunkle“ und „helle“ *Fita*) schließlich lassen, wie zahlreiche weitere sematische Zeichen auch, abermals deutlich erkennen, daß die Adaptierung und Neumierung der kirchen-

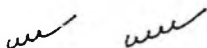
slavischen Texte in einer Zeit vorgenommen wurden, als die byzantinische Notation ein frühes Stadium ihrer Entwicklung, nämlich Coislin I oder Coislin II, durchlief. Besonders beachtenswert ist, daß die Slaven die Kombination von Theta und Petaste nicht übernommen haben. Von den beiden Formen der Fita *mračnaja*, wie sie in den russischen Neumentabellen figurieren, erscheint die *zapjataja*-lose in unseren sematischen Neumierungen nicht und die mit der *Zapjataja* äußerst selten (Bsp. 301). Zur Bezeichnung des Thematismos dient die Fita *světlaja* als reguläres sematisches Symbol. In diesem Zusammenhang verdienen noch die sematischen heirmologischen Aufzeichnungen eigens erwähnt zu werden, weil sie nämlich den Thematismos gelegentlich auch mit der Konjunktur von Fita und *Strěla* angeben (s. Ch₁ fol. 13/2, 49v/3, No fol. 10v/1, 25/3).

ZWEI VARIANTEN DER THEMATISMOS-FIGUR



Erstere Konjunktur weicht von der regulären Coislin-Graphie (des 5. Stadiums) eigentlich nur hinsichtlich des dritten Intervallzeichens, der Oxeia, ab, die hier mit den Dyo Kentemata kombiniert erscheint. So fixieren Och und Vi in (299) den Tongang *ga hc a* (anstatt regulär *ga ch a*). Die beiden letzten Theta-Gruppen dann bereichern die Thematismos-Graphie um eine Oxeia (plus Klasma), die einen sechsten, sich „anhängenden“ Ton bezeichnet (Bsp. 301, 322, 323). Das reguläre letzte Glied der Graphie, die Dyo Apostrophoi bzw. die Diple, wird also durch Heranziehung der Oxeia in *Apeso exo* bzw. die Konjunktur Dyo verwandelt.

ANATRICHISMA. III



Dieses Sema, das in der Neumentabelle des Codex L₃ in der hier zuerst wieder gegebenen vierkurvigen Gestalt begegnet, kommt ausschließlich in Chartres-Neumierungen vor, und zwar meist in Ligaturen, selten allein. Sofern es in L₂ und L₃ allein auftritt, weist es eine fünfkurvige Gestalt auf.

Die Beispiele (307–308) zeigen, daß das Sema dort steht, wo die mittelbyzantinische Version die achttönige Figur *gah cacha* ausschreibt. Diese Figur ist aber nichts anderes als ein durch drei Töne ausgeschmückter und erweiterter Thematismos. Einmal wird der Terzsprung des Thematismos ausgefüllt, zum anderen wird der höchste Ton durch Vorwegnahme des Schlußtons ein zweites Mal angeschlagen. Daß es sich tatsächlich um einen erweiterten Thematismos handelt, beweist die Neumierung des Codex Vi fol. 228, die außer den Intervallzeichen noch ein flaches Theta in Erscheinung treten läßt. Daß übrigens die Coislin-Version unserer Codices Va und Vi mit der mittelbyzantinischen übereinstimmt, bedarf wohl keiner Erläuterung mehr. Lediglich ein kleiner rhythmischer Unterschied ist zu registrieren: Den dritten Ton zeichnet die Coislin-Version nicht mit der Diple, sondern mit dem Kratema aus.

Berücksichtigt man die sonstige Übereinstimmung der Chartres-Neumierung mit dem Coislin-Neumenbild, so erscheint die Annahme gerechtfertigt, daß auch das Chartres-Anatríchisma diese achttönige Figur oder wenigstens einen ähnlichen Tongang wiedergibt. Angesichts der fünfkurvigen, schräg aufwärtsstrebenden Gestalt des Zeichens wäre man freilich geneigt, einen stufenweise steigenden Fünftongang zu vermuten. Da das Sema jedoch hier gerade am Kolonende begegnet, ist schon aus musikalischen Gründen das einzig Denkbare, daß auf einen diatonischen Aufstieg zwangsläufig noch eine absteigende Bewegung mit Abschluß auf einem Hauptton folgen muß. Dem vorliegenden Beobachtungsmaterial läßt sich freilich Näheres über die Bedeutung des Anatríchisma kaum entnehmen. Als weitaus ergiebiger erweist sich eine Untersuchung der Ligaturen, die das Zeichen mit anderen Neumen eingeht.

LIGATUR VON ANATRICHISMA III UND OURANISMA

Die Beispiele (309—310) liefern den Beweis, daß das Anatríchisma III in den soeben besprochenen Fällen (Bsp. 307—308) tatsächlich die achttönige Figur des erweiterten Thematismos bezeichnet. Die Ligatur von Anatríchisma III und Ouranisma steht nämlich in den Chartres-Neumierungen dieser Beispiele dort, wo die mittelbyzantinische Version genau dieselbe achttönige Figur ausschreibt, nur einen Ton tiefer transponiert: *f ga hg hag*. Um zwei Töne verkürzt, nämlich als *fga hag*, erscheint dieser Tongang dann in der mittelbyzantinischen Version in (309) über -δεις, und wiederum schreiben unsere Chartres-Quellen die Ligatur. Sie wäre vielleicht hier ebenfalls mit *fga hg hag* zu übertragen.

Fassen wir die angeführten Beobachtungen zusammen, so ließe sich sagen, daß das Anatríchisma die Thematismos-Figur stets mit einem Durchgangston ausschmückt, wodurch der Terzsprung ausgefüllt wird, ferner, daß es sie in der Mehrzahl der Fälle um zwei weitere Töne bereichert. Es verdient Beachtung, daß das Anatríchisma als Bestandteil der Ligatur stets vierkurvig ist. Auch diese Beobachtung deutet entschieden darauf hin, daß seine primäre Funktion darin besteht, das „Haupt“ der Thematismos-Figur in einen diatonischen Viertongang zu verwandeln.

Unsere achttönige Thematismos-Figur kehrt noch in der mittelbyzantinischen Version der Beispiele (243—245) wieder, hier allerdings etwas mehr ausgeschmückt und vor allem etwas anders nuanciert. In der mittelbyzantinischen Version tritt nämlich hier die Xeron Klasma-Gruppe hervor. Fassen wir die paläobyzantinischen Versionen ins Auge, so werden bestimmte Abweichungen sichtbar, die wert sind, festgehalten zu werden. Mit der mittelbyzantinischen Version stimmt Ls überein. Den Tongang *fga* gibt er mit dem Parakalesma wieder, das hier offenbar dreistufig ist. Die Strangismata I zeigen, wie schon ausgeführt, das „Gerüst“ *hag hag* des nun folgenden siebentönigen Melismas an. Das Xeron Klasma bezeichnet die Gruppe *lhag*, die Ligatur von Theta und Petaste schließlich die Töne *hag*. Daß auch die Coislin-Version des Codex Va in (243—244) mit der mittelbyzantinischen Version konform geht, braucht nicht erläutert zu werden. Die Chartres-Neumierungen der Codices L1 und L2,

das Xeron Klasma entbehrend, weisen dagegen lediglich die Ligatur von Anatrichisma und Ouranisma auf und sind mit *fga hg hag* zu übertragen.

Es bleibt noch zu erwähnen, daß die besprochene Anatrichisma-Figur (*fga hag* bzw. *fga hg hag*) im Lehrgesang des Kukuzeles mit dem Namen *Gorthmos* überliefert ist (Bsp. 292), einem Terminus, der gelegentlich auch in nachbyzantinischen Traktaten begegnet.

LIGATUR VON KATABA-TROMIKON, ANATRICHISMA III UND OURANISMA

In den Neumierungen des Codex L₃, wo sie etliche Male nachweisbar ist, wird diese Ligatur zwei Silben zugewiesen; das Kataba-Tromikon steht über der einen, Anatrichisma und Ouranisma stehen über der anderen. In der Regel geht der Ligatur das dreistufige Anastama voran. Mit ihm zusammen bezeichnet sie eine stereotype, dreigliedrige Formel, die in der mittelbyzantinischen Version der Beispiele (311–312) ausgeschrieben und im Lehrgesang des Kukuzeles mit dem recht merkwürdigen Namen *Bythogronthisma* („Faustschlag in der Tiefe“) überliefert ist (Bsp. 293).

Betrachten wir zuerst die Chartres-Neumen des Codex L₃ in (311–312). Das Kataba-Tromikon besitzt hier nicht bloß die Bedeutung der mittelbyzantinischen Gruppe *Kratemohyporrhoon-Oxeia*, sondern zeigt noch den Abstieg bis zum tiefen *d* an. Durch das Anatrichisma wird dann, wie in der mittelbyzantinischen Version, der charakteristische „Kopf“ des Thematismos *fg (hag)* zum diatonischen Gang *fga (hag)* erweitert. L₂ läßt in (312) auf das Anastama das Kataba-Tromikon und das Ouranisma folgen, verzichtet also auf das Anatrichisma und somit auf die Ausschmückung der Thematismos-Figur.

Fassen wir sodann die Coislin-Neumen des Vatopedensis ins Auge. Die Konjunktur von *Dyo Apostrophoi*, Klasma und Katabasma gibt, wie die entsprechenden mittelbyzantinischen Zeichen, den Tongang *gfefed* wieder. (Das Klasma steht auch in D.) Die Coislin-Theta-Gruppe über *-ta* in (311) zeigt, entgegen der Chartres- und der mittelbyzantinischen Version, die (nicht ausgeschmückte) Thematismos-Figur an.

Ein Wort noch zur sematischen Konjunktur über *-ΔΒΙ-* in (311). Die *Složitija* bezeichnet die Töne *ge*, die Čaška polnaja die Töne *fd*.

GRONTHISMATA UND THES KAI APOTHES

(Neumentabelle des Codex L₃)

(L₁, L₃) (L₂)

Diese Zeichen, von denen die beiden ersten in der Neumenliste des Codex L₃ mit dem Namen *Gronthismata* („Faustschläge“) angeführt werden, begegnen weder in Coislin- noch in sematischen, sondern ausschließlich in Chartres-Neumierungen. Die beiden mit einem oder zwei Querstrichen verbundenen Ovale figurieren aber auch in spätbyzantinischen Neumentabellen, wo sie *Thes kai apothos* („Setz auf und leg nieder“) genannt werden. Die Beispiele (212) und (243–246) illustrieren, daß die

Gronthismata dort stehen, wo korrespondierende Coislin- und mittelbyzantinische Aufzeichnungen meist eine Xeron Klasma-, eine Bareia- oder eine Piasma-Gruppe aufweisen.

Fassen wir zunächst die Formen der Neumen ins Auge, so besteht kein Zweifel darüber, daß in der zweiten Form zwei Majuskel-Thetas mit einem oder zwei Querstrichen verbunden sind. Offensichtlich liegt hier die Urform des spätbyzantinischen *Thes kai apothēs*-Zeichens vor, von dem es im Codex Lavra 610¹¹ heißt: Ὁμοίως καὶ τὸ θῆς καὶ ἀπόθης, καὶ ταῦτα δύο θῆτά εἰσιν ἐχόμενα ὑπὸ μιᾶς γραμμῆς καὶ διὰ τοῦτο τὸ θῆς καὶ ἀπόθης· δηλοῖ γὰρ τὴν θῆσιν τοιάνδε ποιεῖν. Schwieriger läßt sich die Form der ersten Neume deuten. Möglicherweise stellt sie nur eine Variante der zweiten Form dar. Trifft das zu, so ließe sie sich wohl als Ligatur eines Minuskel-Thetas und zweier Striche erklären.

Fragen wir nunmehr nach der Bedeutung der beiden Zeichen, so sei zunächst auf die beiden Formeln *Thes kai apothēs*¹² und *Bythogronthisma* (s. Bsp. 293) hingewiesen, die der Lehrgesang des Kukuzeles überliefert. Macht der Tongang *g c' a c'* bzw. *c fd f* (Quintransposition) den Kern von *Thes kai apothēs* aus, so findet sich innerhalb der *Bythogronthisma*-Formel die ähnliche Figur *fd f*. Der Terzfall *fd* ist beiden gemein, und in beiden Fällen wird *er*, in der Version des Codex Vaticanus graecus 791, mit Intervallzeichen ausgeschrieben, denen das Klasma und das Piasma beigegeben sind.

Von diesen Beobachtungen ausgehend, können wir jetzt die Bedeutung unserer beiden Chartres-Neumen präzisieren. Das Zeichen *Thes kai apothēs*, wie nunmehr die Form mit den beiden Ovalen genannt werden mag (obwohl der Terminus in der Neumenliste des Codex L3 nicht tradiert wird), zeigt in allen untersuchten Fällen einen Terzsprung abwärts, auf den eine Terz aufwärts folgt. Differenzierter wird hingegen in den Neumierungen das erste Zeichen eingesetzt, für das die Bezeichnung *Gronthismata* beibehalten sei. In etlichen Beispielen indiziert es wie *Thes kai apothēs* einen Terzsprung abwärts. In anderen Fällen wieder vertreten aber die *Gronthismata* das vierstufige Xeron Klasma. Die Beispiele (243–245) veranschaulichen, daß L3 die *Gronthismata* (zusammen mit dem *Laimos*) auch dort aufweist, wo unsere beiden anderen Chartres-Sticherarien L1 und L2 das vierstufige Xeron Klasma notieren. Eine weitere Position der *Gronthismata* zeigen die Beispiele (189–190). Hier steht das Zeichen offenbar an Stelle der Gruppe *Diple + Seisma II*.

Festzuhalten ist noch, daß in (243) jede unserer drei Chartres-Neumierungen über *rov* ein anderes Zeichen erblicken läßt: L1 hat die Konjunktur von *Laimos* und *Klasma*, L2 die *Gronthismata*, L3 das *Thes kai apothēs*. Ob die *Gronthismata* hier lediglich den Terzfall *fd* anzeigen (wie *Va* und *Ch*) oder ob sie in Übereinstimmung mit der mittelbyzantinischen Xeron Klasma-Gruppe eine Ausschmückung des Terzfall'es mit einem „Durchgangston“ vorschreiben, bleibe dahingestellt.

¹¹ Tardo, *Melurgía*, 195.

¹² S. MdO III, 57 und Taf. XVIII.

THEMATISMOS (Theta + Diple) mit XERON KLASMA UND APODERMA



(Coislin-Notation)

FITA SVĚTLAJA mit ČAŠKA POLNAJA

ECHADIN  oder  (Chartres-Notation)Spätbyzantinisches CHOREUMA (Diple mit Syrma)  (Codex Chrysander)

Mit der ersten der mitgeteilten Konjunkturen bezeichnen Coislin-Neumierungen, wie die Beispiele (316—319) veranschaulichen, zwei miteinander verwandte sechsstönige Figuren, nämlich *g hcag a* und *a hcha h*. Die erste, vor allem in Gesängen des plagios Tetartos belegend, ist strukturell geradezu als Variante der Thematismos-Figur anzusprechen; die zweite, im Sticheraron in Gesängen des plagios Deuterios vorzugsweise wiederkehrend, wird ebenso im Lehrgesang des Kukuzeles wie in der Neumentabelle des Codex Parisinus ancien fonds grec 261 als Choreuma (Bsp. 314) ausgegeben, gehört zu den häufigsten Figuren des Asmatikon und wird in kondakarischen Neumierungen mit dem Syrma als „großem Zeichen“ und mit „kleinen Zeichen“ geschrieben¹³.

Gemessen an der analytischen mittelbyzantinischen Aufzeichnungsweise der beiden Figuren ist unsere Coislin-Theta-Konjunktur als stenographische oder richtiger als halbstenographische Schreibweise anzusprechen, insofern, als das Xeron Klasma, von der Diple und dem Apoderma umrahmt, hier einen vierstufigen Tongang anzeigt. In sematischen Neumierungen wird die erste Figur, wie Beispiel (316) zeigt, mit der Fita světlaja und der Čaška polnaja wiedergegeben, die dem Xeron Klasma der Coislin-Version äquivalent ist. Hier steht die „gefüllte“ Schale offenbar zur Bezeichnung dessen, daß der erste Ton der Xeron Klasma-Gruppe „hell“, das heißt, hoch ist. (Das Kentema findet sich ja auch in der mittelbyzantinischen Version.) Wenn die Anzahl der Elemente einer Konjunktur als Kriterium für ihre Altersbestimmung ausgewertet werden darf, so wäre zu sagen, daß die Coislin-Konjunktur jünger als die sematische sei, da diese nämlich unter anderem auf das Apoderma verzichtet. Nur der Vollständigkeit halber sei noch angemerkt, daß in allen Fällen, wo die Čaška polnaja in der sematischen Version fehlt, die Fita světlaja die bloße Thematismos-Figur anzeigt und hier mit *ga cha* zu übertragen ist.

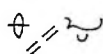
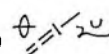
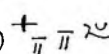
Die besprochenen zwei Figuren werden in unseren Chartres-Neumierungen nicht mit einer Theta-Gruppe wiedergegeben, sondern mit der Konjunktur von Diple und dem oben notierten dreikurvigen Zeichen (oder nur mit diesem allein), das in der Neumentabelle des Codex L3 als Echadin angeführt wird. Dieses Zeichen, dessen Name von Echos abzuleiten ist und das auch zum Neumenbestand der Kondakarien-Notation gehört, tritt zwar in den spätbyzantinischen Neumentabellen — im Gegen-

¹³ S. MdO III, 47 f., Taf. IV—VI.

satz zu etlichen anderen Chartres-Neumen — nicht wieder auf. Der Lehrgesang des Kukuzeles aber überliefert mit dem Namen Echadin eine sechstönige Figur *a ahah a* (Bsp. 315), die mit den beiden uns hier interessierenden Figuren eine gewisse Ähnlichkeit aufweist. Sieht man nämlich von den Intervallzeichen ab, so werden Initial- und Schlußton auch der kukuzelischen Figur mit Diple und Apoderma angezeigt. Der mittleren Viertöne-Gruppe fehlt freilich das Xeron Klasma (dafür finden sich hier als Hypostasen die spätbyzantinischen Zeichen Parakalesma bzw. Gorgonsyntheton), sie entsteht jedoch durch die zweimalige Umspielung des Haupttones *a* mit der oberen Sekunde, und es läßt sich kaum verkennen, daß die Repetition eines Sekundschrilles auch das Grundgerüst der beiden anderen Figuren bildet. Berücksichtigt man noch, daß der Codex Lavra 610 das Echadin als Zusammensetzung zweier Oxeiai und zweier Apostrophoi definiert¹⁴, ferner, daß das Zeichen in kondakarischen Neumierungen vorzugsweise über dem Apostroph und der Oxeia liegend erscheint, schließlich daß in unseren Beispielen (195—196) das Echadin in L₃ dort steht, wo L₂ die Kombination Apeso exo schreibt, so läßt sich zusammenfassend konstatieren, daß das Echadin auf dreifache Weise die Dyo- oder Apeso exo-Figur erweitert und ausschmückt.

Festzuhalten ist noch, daß Coislin-Neumierungen gelegentlich die Choreuma-Figur mit der Konjunktur von Diple und Syrma bezeichnen (Bsp. 318—319). Es ist offensichtlich, daß die Gestalt, die das spätbyzantinische Sema Choreuma im Codex Chrysander aufweist, nichts anderes als die ligaturartige Graphie dieser Konjunktur darstellt. Besonders bezeichnend ist in diesem Zusammenhang, daß im Codex Debrececi 5450, einer Anthologie des 18. Jahrhunderts, die auf fol. 1—4 den Lehrgesang des Kukuzeles überliefert¹⁵, dreimal bei der Aufzeichnung der Choreuma-Formel das Syrma-Zeichen als rot geschriebene „große Hypostase“ figuriert (fol. 2v/Z. 6 und Z. 8, fol. 3/Z. 4).

THEMATISMOS MIT KYLISMA  (kalabrische Menäen)

 (Vi)  (Va)  (Pa)

Diese und ähnliche Konjunktoren stehen in Coislin-Neumierungen dort, wo mittelbyzantinische Versionen in der Regel eine mehrtönige, den Raum einer Terz nicht überschreitende Figur aufweisen (Bsp. 320—321, 323, 328). Abstrahiert man von der mittelbyzantinischen Schreibweise der Figur die zusätzlichen Intervallzeichen, so bleiben zwei Diplai, die Ligatur Kratemohyporrhoon-Oxeia und eine Klasma-Gruppe bestehen. Daß die halbstenographische Coislin-Schreibweise des Codex Va mit der so reduzierten mittelbyzantinischen übereinstimmt, ist augenscheinlich: Die Folge zweier Diplai und das Klasma erscheinen auch unter den Elementen der Coislin-Konjunktur,

¹⁴ S. MdO III, 65 f., Taf. XXXIV—XXXV.

¹⁵ Faksimile bei G. Dévai, *The Musical Study of Cucuzeles in a Manuscript of Debrececi*, Acta antiqua academiae scientiarum Hungaricae, Tomus III, 1955, 151—179.

und die Coislin-Gruppe Bareia-Oxeia korrespondiert mit der mittelbyzantinischen Gruppe Kratemohyporrhoon-Oxeia, wenngleich sie ihr nicht ganz äquivalent ist. Genau genommen zeigt nämlich die Gruppe Bareia-Oxeia, wenn man sie vorerst aus dem Zusammenhang löst, eine dreitönige Figur an, und zwar in (320) den Tongang *fd e* (da ja ein der Hyporrhoe entsprechendes Coislin-Zeichen fehlt; außerdem entbehrt sie die Kratema-Wirkung).

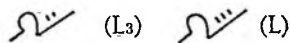
Sind unsere Coislin-Konjunkturen an Intervallzeichen ärmer als die mittelbyzantinische, so enthalten sie doch zwei stenographische Symbole, das Theta und das Kylisma, die sozusagen auch die nicht eigens angezeigten Töne beinhalten, was zumindest für die beiden Schlußtöne der Figur unbedingt zutrifft. Daß diese halbanalytischen Graphien auf eine wesentlich ältere rein stenographische Schreibung zurückgehen, bezeugt übrigens in (320) die Neumierung des Codex Cryptensis Λ . α . 14. Diese benötigt zur Bezeichnung der vieltönigen Figur lediglich drei Zeichen, die Ligatur von Theta und Petaste und das Kylisma.

Damit verraten aber die Coislin-Aufzeichnungen — was aus der mittelbyzantinischen Neumierung nicht ohne weiteres erkennbar wäre —, daß unsere neuntönige Figur gewissermaßen aus der Vereinigung des Thematismos mit dem Kylisma entstanden ist. Mit beiden Stammfiguren weist sie Ähnlichkeiten auf, und zu beiden zeigt sie beträchtliche Unterschiede, weshalb hier von einer Addition der Stammfiguren keine Rede sein kann.

Unsere Beispiele verdeutlichen freilich, daß diese Tochterfigur und der Thematismos auswechselbar sind. So überliefert D in (320) als Variante noch die Thematismos-Figur *cd fed*, die L₃ mit dem Ouranisma bezeichnet. Auch in (321) bevorzugt L₃ den Thematismos, hier *c' d' f' e' d'*. In (322) begegnet dann dieser sowohl in L₃ als auch in Pa und D, während in Va die Tochterfigur erscheint. (Vi und C₃ notieren den sechstönigen Thematismos.) In (323) schließlich lassen die mittelbyzantinischen Versionen zwei Varianten der Tochterfigur erkennen, L₃ weist die Ligatur von Theta und Petaste sowie das Xeron Klasma auf, die Coislin-Theta-Gruppen verzichten (Pa ausgenommen) auf das Kylisma, Ch hat die Fita svētlaja.

Hinzuweisen ist auf das schlingen- oder theta-artige Zeichen unter dem „systemfremden“ Coislin-Thematismos in den Neumierungen des Codex L₃ (Bsp. 321–323). In dieser Position kehrt das Zeichen häufiger in den Coislin-nahen Stichera des Codex wieder, und es soll offenbar Sängern, die des Coislin-Systems nicht mächtig waren, verdeutlichen, daß der Coislin-Thematismos wie ein Ouranisma vorzutragen ist.

LIGATUR VON TROMIKON II, rundem LYGISMA und zwei oder drei SEXIMATA



Für die soeben besprochene Tochterfigur von Thematismos und Kylisma bietet (324) ein weiteres Beispiel. Hier tritt sie in Pa und in der mittelbyzantinischen Version des Codex D auf, während L₂, Va, Vi und C₄ — wie andere mittelbyzantinische Quellen

auch¹⁶ — das Ouranisma bzw. den Thematismos, das heißt hier den Tongang *cd fed*, bevorzugen. L₃ fügt zu der Theta-Gruppe (die, wenn sie allein gestanden hätte, ebenfalls den Thematismos bezeichnen würde) die erste der oben wiedergegebenen Ligaturen hinzu und präsentiert somit die stenographische Chartres-Schreibweise der Tochterfigur. Tromikon II und rundes Lygisma sind hier nicht nur graphisch ligiert, sondern zeigen auch Gänge an, die miteinander gemeinsame Töne haben. Das Tromikon II markiert, seiner Figur gemäß, den Tongang *dedc*, das runde Lygisma verbindet dann, ebenfalls seiner vierstufigen Figur gemäß, die beiden letzten Tromikon-Töne mit den beiden folgenden zu dem Gang *dc de*, während die beiden kentemata-artigen Striche anscheinend die zwei Schlußtöne der Figur andeuten.

Die Beispiele (325–327) veranschaulichen dann, daß die Ligatur von Tromikon II, rundem Lygisma und Tria Kentemata in L dort erscheint, wo die mittelbyzantinische Version des Codex H eine in Gesängen des Tritos begegnende stereotype siebentönige Figur *ca hc dcd* aufweist und G diese Figur durch „Schmucktöne“ leicht variiert und erweitert. Für die Analyse unserer Chartres-Ligatur sind zunächst die jüngeren Coislin-Neumierungen aufschlußreich. Sie notieren das Xeron Klasma oder die Dyo Apostrophoi mit Klasma, dann die Kombination Dyo und das Apoderma, dem Ga in (325) ein weiteres Xeron Klasma und in (327) ein Piasma zuweist. O stellt die Neumenfolge unter die Ägide eines Thetas, Ga verzichtet darauf. Es ist evident, daß diese halbanalytischen Coislin-Graphien dieselbe oder fast dieselbe Figur bezeichnen wie die restlos analytischen mittelbyzantinischen Graphien des Codex Ivron.

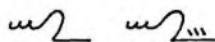
Betrachten wir jetzt die Chartres-Zeichen des Laurensis, so ergibt eine Analyse, daß sie den Coislin- und somit auch den mittelbyzantinischen Neumengruppen semasiologisch durchaus entsprechen. Das Strangisma ist den Klasma-Gruppen äquivalent und zeigt hier die Krouisma-Figur *hccha* an, wie sie in G in (327) ausschreibt (vgl. S. 240). Die Ligatur von Tromikon II, rundem Lygisma und drei Seximata korrespondiert sodann mit der Neumenfolge Dyo—Apoderma—Xeron Klasma bzw. Piasma. Das Tromikon markiert den Tongang *hcdc*, das Lygisma die „Biegung“ *dcd*, welche die drei Seximata zusätzlich kennzeichnen.

Beachtung verdienen sodann die Coislin-Aufzeichnungen in O, weil sie häufiger „systemfremde“ Chartres-Elemente aufweisen. So notiert der Codex in (326) außer dem Theta und der Konjunktur von Dyo Apostrophoi und Klasma noch die Chartres-Ligatur von Apothema (Epegerma), Lygisma und Seximata, die vom Apoderma „überdacht“ sind. Unter den Neumen der Theta-Gruppe in (327) finden sich dann ein Chartres-Laimos, ein Chartres-Lygisma und ein Apoderma mit drei Seximata. Dazu ist anzumerken, daß das Wort *δοξολογέτω*, dessen Schlußsilbe eben mit dieser Theta-Gruppe versehen ist, im Codex von späterer Hand am rechten Rand nachgetragen und neuamt wurde.

Ein weiteres Beispiel für unsere Chartres-Ligatur von Tromikon II und Lygisma bietet Taf. XXI/Z. 13. Auch hier geht ihr das Strangisma voran. Das Lygisma ist hier mit zwei Seximata versehen.

¹⁶ So beispielsweise der Codex Peribleptos, s. MMB Transcripta VII, 50.

LIGATUR VON APOTHEMA (EPEGÉRMA), LYGISMA (und SEXIMATA)



Beide Formen dieser Ligatur kehren häufiger in kondakarischen Neumierungen wieder¹⁷. Erstere Form läßt sich aber auch in Coislin-Aufzeichnungen registrieren, so in O, Ga (Bsp. 344), in Paris 242 (s. fol. 67/Z. 6 und 8, fol. 71/Z. 21), ferner in den Aufzeichnungen der Stichera basilikia in Och (pag. 662/12, 663) und in Pa (fol. 123A/8 und 13, 124v/27, 163/25).

4. Gruppe III

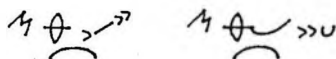
Die Themata dieser Gruppe, durchschnittlich acht bis zwölf Töne umfassend, sind die umfangreichsten der Familie. Daß sie sich alle aus dem Thema haploun selbstständig entwickelt haben, läßt sich an den Symbolen, die sie ausdrücken, nur teilweise erkennen, dagegen wird das an ihrer Struktur vollends sichtbar. Sie setzen nämlich alle mit der Terz oder Quarte eines Grundtones ein, halten diesen ersten Ton lang an, umspielen ihn dann auf mannigfache Weise, zuweilen weit ausgreifend, und kadenzieren schließlich meist durch stufenweises Absteigen auf dem Grundton. Während die Chartres-Notation zur Bezeichnung dieser Themata jeweils verschiedene Symbole einsetzt, verwendet die sematische Notation zum Teil die gleichen Konjunkturen und bekundet somit die enge Verwandtschaft zwischen den Themata dieser Gruppe.

STAVROS APO DEXEIAS

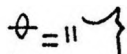


(Chartres-Notation)

Coislin-THETAS mit STRANGISMATA



FITA mit PELASTON



Mit diesen Neumen bezeichnen paläobyzantinische und sematische Aufzeichnungen, wie die mittelbyzantinische Version in (329–330) illustriert, zunächst die zehntönige Figur *g haga fg efd*, die, soweit wir sehen, ausschließlich in Gesängen des Deuterios und plagios Deuterios begegnet. Daß die Figur ursprünglich auf dem Grundton *e* des Deuterios kadenziert und sich aus dem Thema haploun entwickelt hat, zeigt (328). Hier umfaßt sie in der mittelbyzantinischen Version des Codex H nur neun Töne.

An der Aufzeichnung dieser neun- bzw. zehntönigen Figur läßt sich wohl am eindrucksvollsten der Unterschied zwischen stenographischer, beschränkt analytischer und und restlos analytischer Schreibweise demonstrieren. Gibt die Chartres-Notation die Figur mit einem Einzelzeichen, dem Stavros apo dexeias, wieder, so benötigen die sematische und die Coislin-Notation in (329–330) immerhin drei Zeichen und eine

¹⁷ S. MdO III/IV, Taf. XV, 4; XXXII, 5; XXXIII, 4; LII, 3–4.

Konjunktur, während die mittelbyzantinische Notation außer neun Intervallzeichen noch etliche rhythmische Neumen und zudem zweimal das Piasma I beansprucht.

Wenden wir uns nunmehr den einzelnen paläobyzantinischen Neumen zu, so ist zunächst festzuhalten, daß der Name Stavros apo dexeias (Kreuz von rechts her) für das Chartres-Zeichen nur in der Neumentabelle des Codex L3 überliefert ist. Der Zusatz apo dexeias bezieht sich offensichtlich zu allererst auf die graphische Gestalt des Kreuzes, das heißt auf die zwischen dem oberen und dem rechten Ende gezogene Verbindungslinie, durch die auch die Zeichnung der Neume in einem Zuge möglich wird. Dank seines größeren Formats und dieser Verbindungslinie hebt sich der Stavros apo dexeias deutlich vom bloßen Stavros ab, der, wie erwähnt, in L3 regulär als Schlußneume der Gesänge auftritt.

In diesem Zusammenhang müssen wir erwähnen, daß die altslavische Kondakarien-Notation über nicht weniger als drei Stavros-Zeichen verfügt, nämlich über den Stavros als kleines Zeichen, den Stavros als großes Zeichen und den Stavros apo dexeias. Zeigt der kleine Stavros, hier meist am Kolonende begegnend, einen Hauptton an, so fungieren die beiden großen Stavroi als stenographische Symbole bestimmter Figuren, die zusätzlich noch durch Intervallzeichen angedeutet werden¹⁸.

Zu berücksichtigen wäre noch die Erläuterung, die der Codex Lavra 610¹⁹ über den Stavros gibt: 'Ο δὲ σταυρὸς ἀπὸ τῆς σχηματογραφίας, σταυρὸς γὰρ ἐστὶ· καὶ ἀπὸ τῆς χειρονομίας, εὐλογεῖ γὰρ ὁ τοῦτον χειρονομῶν σταυροειδῶς, ἔλαβε τὸ ὄνομα, ἀλλὰ κεῖται καὶ δι' ἀργίαν. Demnach wird der Stavros, dessen Name sowohl von seiner graphischen Form als auch von der Cheironomie herrührt, als Dehnungszeichen eingesetzt.

Fassen wir alle diese Gegebenheiten zusammen, so wird deutlich, daß der Name unseres Chartres-Zeichens Stavros apo dexeias, das ausschließlich am Kolonende auftritt, sich nicht nur auf seine Gestalt bezieht, sondern wohl auch auf die Eigenart seiner Figur, die zwar auf einen gedehnten Hauptton hinzielt, aber die Kadenzierung mit einer gewissermaßen „von rechts her“ einsetzenden, das heißt mit einer weitausgreifenden Bewegung vorbereitet.

Die Stavros apo dexeias-Figur wird in den jüngeren Coislin-Neumierungen mit den beiden mitgeteilten, einander ähnlichen Theta-Gruppen wiedergegeben. Die zwischen ihnen bestehenden Unterschiede lassen aber vermuten, daß sie die zwei Formen der Figur festhalten, und in der Tat geht aus der Analyse der Gruppen hervor, daß die klasma-lose Gruppe die neuntönige, auf *e* kadenzierende Figur meint, während die mit dem Klasma ausgestattete die zehntönige, auf *d* schließende Figur fixiert.

Das läßt sich im einzelnen folgendermaßen verdeutlichen: Das Apoderma gibt in beiden Fällen den ersten Ton (*g*) der Figur an; die Strangismata bezeichnen gleichfalls in beiden Fällen die Terzfälle *hag af*; in dem, was nun folgt, gehen aber die Gruppen auseinander. Der Apostroph der ersten Gruppe zeigt (wie die mittelbyzantinische Kombination Apostroph mit Elaphron) nochmals den Ton *f* an, die Oxeia den Ton *g*; das folgende *f* wird stillschweigend ergänzt, die Dyo Apostrophoi bezeichnen den

¹⁸ S. MdO III, 61 f., Taf. XXVI–XXVIII.

¹⁹ Tardo, *Melurgia*, 194.

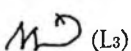
Schlußton *e*. Die Korrespondenz mit der mittelbyzantinischen Neumierung ist augenscheinlich. Bei der zweiten Gruppe dann zeigen die Ligatur von Theta und Petaste die Töne *gf* und die Konjunktur von Dyo Apostrophoi und Klasma die Töne *efd* an. Das Klasma findet sich noch in (329–330) in der mittelbyzantinischen Version. In (329) gibt also die Coislin-Gruppe entgegen der mittelbyzantinischen Version die neuntönige Figur an.

Ob die sematische Fita-Gruppe schließlich die neun- oder die zehntönige Stavros apo dexeias-Figur bezeichnet, läßt sich mit Sicherheit nicht bestimmen. Wahrscheinlicher ist es, daß sie die neuntönige Figur meint. Ihre Statija zeigt den ersten Ton der Figur *g* an, die Složitija dann den Tongang *hag af*. (zu beachten ist, daß die mittelbyzantinische Version das Piasma aufweist), das sematische Pelaston hält endlich den Tongang *gfe* oder *gfe(f)d* fest.

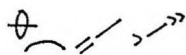
Zwei Bemerkungen zu (328) und (130). Die Coislin-Neumierung des Codex Lavra A. 11 in (328) verdient beachtet zu werden, weil sie außer der Thema haploun-Gruppe noch den „systemfremden“ Stavros apo dexeias aufweist — ein weiteres Beispiel für das Eindringen von Chartres-Elementen in Coislin-Aufzeichnungen. In (130) gehen nicht nur die mittelbyzantinischen Versionen der Codices H und G bei -θων auseinander, sondern auch die paläobyzantinischen (s. Kap. XXXII).

Zu vermerken ist des weiteren, daß der Stavros apo dexeias und die Coislin-Theta-Gruppe mit den Strangismata in einigen Fällen zur Bezeichnung einer zehn- bzw. elftönigen, auf *g* kadenzierenden Figur eingesetzt werden, wie Beispiel (331) veranschaulicht. Schließlich wäre noch zu erwähnen, daß der Stavros apo dexeias auch in Chartres-Neumierungen des Echos Protos begegnet und hier eine auf *d* kadenzierende Figur anzeigt. Man vergleiche L₃ fol. 107/Z. 5–6 mit MMB Transcripta III, S. 3. Dazu ziehe man noch Bsp. (344) heran.

LIGATUR VON ZWEI KONDEUMATA UND PELASTON ODER PARECHON

 (L₁)  (L₃)

COISLIN-THETA MIT APODERMA UND DYŌ



MITTELBYZANTINISCHES SYNAGMA



In der mittelbyzantinischen Version präsentieren die Beispiele (333–334) eine ausschließlich in Gesängen des plagios Tetartos begegnende zehntönige, auf *f*, also auf der Untersekunde des Grundtones kadenzierende Figur, die strukturell mit der soeben besprochenen Figur des Stavros apo dexeias eine große Ähnlichkeit aufweist. Sieht man von ihrem Initialton ab, so gibt sich diese neue Figur als das Echema des Tritos, *Aneanes*, zu erkennen, wie es beispielsweise, wohlgemerkt mit den gleichen Neumen aufgezeichnet, im Codex Barberinus graecus 300²⁰ entgentritt.

²⁰ S. Tardo, *Melurgia*, 156 f. und Bsp. 332.

Auf den ersten Blick hin mag vielleicht fraglich erscheinen, ob das ungewöhnliche Zeichen, das L₁ schreibt, wirklich diese Aneanes-Figur bedeutet. Führt man jedoch unter Berücksichtigung der Struktur unserer Figur eine paläographische Analyse des Zeichens durch, so ergibt sich die schönste Übereinstimmung. Die Diple, die den Zeichen vorangeht, zeigt den Initialton der Figur an; das My-artige Zeichen erweist sich als Ligatur zweier Kondeumata und markiert den Sekund- und den Quartfall *ch cg* bzw. *cg ag*, das Pelaston schließlich gibt die Schlußwendung *agfe f* wieder.

Die Aneanes-Figur fixiert übrigens auch das in L₃ figurierende Zeichen. Das Pelaston fehlt zwar unter seinen Bestandteilen, an seine Stelle tritt jedoch das Parechon, ein Zeichen, das im allgemeinen die Ausweichung von der Grundtonart und hier die Wendung vom plagios Tetartos zum Tritos, das heißt die Schlußtöne der Figur markiert.

Die besprochenen Chartres-Ligaturen wollen nicht zuletzt deshalb beachtet werden, weil aus ihnen offensichtlich jenes zeta-artige Zeichen hervorgegangen ist, das in der mittelbyzantinischen Version unserer Beispiele als große Hypostase fungiert und in spätbyzantinischen Neumentabellen unter den Aphona mit dem Namen Synagma angeführt wird. Seine Ähnlichkeit mit den Chartres-Kondeumata ist augenscheinlich. Doch ist zu beachten, daß es nicht aus vier, sondern nur aus drei Strichen besteht; demnach stellt es wohl die Ligatur von Kondeuma und Oxeia dar. Bemerkenswert ist dabei, daß das Zeichen nicht eine dreitönige Figur andeutet, wie man in Anbetracht seiner Zusammensetzung anzunehmen geneigt wäre; vielmehr „unterstützt“ es Gruppen von Intervallzeichen, die eine aufsteigende, dann stufenweise fallende und schließlich um einen Ton steigende Bewegung angeben, wie sie in der Schlußwendung der Aneanes-Figur vorliegt, nämlich *g agfe f*. Diese Wendung kommt, in die Oberquarte transponiert (*c dcha h*), in der Neumentabelle des Parisinus 261 und im Lehrgesang des Kukuzeles als Synagma-Figur wieder (Bsp. 332), desgleichen, in die Oberterz transponiert (*h chag a*), in den Gesängen des mittelbyzantinischen Psaltikon. An den Spitzentönen dieser Wendung wird also sichtbar, daß das mittel- und spätbyzantinische Synagma, das vom Chartres-Synagma streng zu unterscheiden ist, wahrscheinlich die Ligatur von Kondeuma und Oxeia ist.

Stimmen die Chartres-Versionen in der Überlieferung der Aneanes-Figur mit der mittelbyzantinischen völlig überein, so weichen die Coislin-Versionen, soweit sie die vorstehende Theta-Gruppe schreiben, von ihr leicht ab. Das Apoderma zeigt zwar auch hier den Initialton *a* an, die Kombination Dyo, die hier offenbar die Töne *hc* bezeichnet, hat dagegen keine mittelbyzantinische Entsprechung. Die an Dyo sich anschließende Neumenfolge Apostroph — Oxeia — Dyo Apostrophoi zeigt dann, für sich genommen, wie der analoge Fall der Theta-Gruppe mit den Strangismata verrät, hier den Tongang *gag f*; doch ist in Anbetracht des stenographischen Prinzips durchaus denkbar, daß, wie später in der mittelbyzantinischen Zeit, *g agfe f* gesungen wurde.

Zu erwähnen ist noch, daß unsere sematischen Neumierungen die Aneanes-Figur wie die Figur des Stavros apo dexeias mit der gleichen Fita-Gruppe bezeichnen. Nur in (334) notiert Ch zusätzlich das Zeichen Dva v čelnu und verwandelt somit die besprochene Fita in eine Fita dvočelnaja (s. weiter unten).

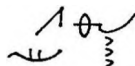
THEMA MIT PSEPHISTON



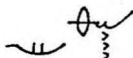
Diese Konjunktur, die ausschließlich in Chartres-Neumierungen begegnet, bezeichnet, wie Beispiel (335) am besten zeigen mag, eine Erweiterung der Thema haploun-Figur, und zwar die Wiederholung des stufenweisen Abstieges von der Terz zum Grundton. In der mittelbyzantinischen Version erscheint diese Tochterfigur als sieben-töniger Gang, der sich aus viertönigem Klasma (*hhag*) und dem dreitönigen Thema haploun (*hag*) zusammensetzt. Die Coislin-Aufzeichnungen stellen mit der Neumen-gruppe Xeron Klasma-Thema haploun-Dyo Apostrophoi die halbstenographische Schreibweise der Figur vor.

Danach läßt sich die Chartres-Gruppe des Codex L₃ leicht analysieren: Die Diple unter dem Thema ist hier nicht, wie sonst, als Anzeichen des Thematismos zu deuten, sondern zeigt den Initialton der Figur an. Das Psephiston, nämlich die Konjunktur der drei untereinanderliegenden Apostrophoi, bezeichnet dann den ersten Abstieg, während das Thema mit dem darüber stehenden Apostroph den zweiten Abstieg angibt. Daß das Thema hier auf das Psephiston folgt und nicht umgekehrt, verrät die mittelbyzantinische Version, die ja die Gruppe mit der Petaste, das heißt mit dem Thema haploun, erst an zweiter Stelle bringt.

THEMA MIT APOTHEMA, KONDEUMA UND PSEPHISTON



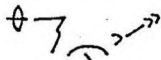
(oder meist ohne Kondeuma)



COISLIN-THETA MIT EPEGERMA ODER APODERMA UND KATABA-TROMIKON ODER STRANGISMATA



oder



oder



FITA DVOČELNAJA



Mit diesen Konjunkturen bezeichnen die paläobyzantinischen und sematischen Neumierungen, wie die Beispiele (336–337) veranschaulichen, das zweitumfangreichste Thema, nämlich eine zwölf- oder dreizehntönige stereotype Formel, die nahezu in allen Echoi, aber nur in zwei Positionen auftritt. Vom Schlußton aus gesehen, setzt die Formel mit der Oberterz- oder Oberquarte ein, und zwar entweder auf *c'* oder auf *f* (Quinttransposition); nachdem dieser Ton mit einer Figur gewissermaßen befestigt ist, wird er durch Umspielung mit dem unteren und oberen Nebenton sogleich von neuem erreicht, worauf dann ein zweimaliger stufenweiser Abstieg zum Schlußton *a* oder *g* bzw. *d* oder *c* folgt. In der tieferen „Lage“ begegnet die Formel, soweit wir sehen, ausschließlich in Gesängen des plagios Protos; dagegen erscheint sie in der höheren Lage in Gesängen mehrerer Echoi.

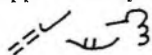
Während sich die Zusammensetzung der Formel aus der mittelbyzantinischen Version kaum deutlich ablesen läßt, liegt sie bei der ersten der vorstehenden Chartres-Kon-

junkturen offen auf der Hand. Diese besteht nämlich aus vier Elementen, die die vier Figuren der Formel stenographisch andeuten. Zuerst ist das Chartres-Apothema (Epegerma) zu lesen, das die viertönige Figur *cdhc* angibt. (Unsere Angaben der Töne beziehen sich auf die höhere Position.) Es folgt das Kondeuma, hier die Figur *d'h* anzeigend. Daran schließen sich das Thema (*cha*) und das Psephiston (*cha* oder *chag*) an. Diese Konjunktur läßt deutlich erkennen, daß der Chartres-Name Apothema für das sonst als Epegerma bekannte Zeichen das enge Verhältnis der Neume zu diesem Thema zum Ausdruck bringen sollte. Zu erwähnen ist noch, daß das Kondeuma in den meisten Fällen fehlt; die Töne *d'h* wurden also aus dem Gedächtnis vorgetragen. Daß übrigens hier das Thema vor dem Psephiston zu lesen ist, geht aus der mittelbyzantinischen Version ohne weiteres hervor: Die Petaste-Gruppe steht vor der Gruppe Oxeia-Apostrophoi.

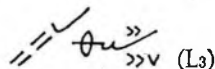
Von den drei Coislin-Konjunkturen sind die mit dem Epegerma zweifellos älter als die mit dem Apoderma. Nicht nur weil die letztere regelmäßig in den jüngsten Coislin-Quellen vorkommt, sondern weil sie der mittelbyzantinischen Schreibweise bedeutend näher steht. (Bareia und Apoderma kehren nämlich auch unter den mittelbyzantinischen Neumen wieder.) In den ersten beiden Coislin-Konjunkturen vermissen wir ein dem Chartres-Kondeuma entsprechendes Zeichen. Seine Aufgabe wird wohl von dem Coislin-Kataba-Tromikon übernommen, das dem Chartres-Thema haploun entspricht und den ersten Abstieg bezeichnet, während die typische Coislin-Folge Apostroph-Oxeia-Dyo Apostrophoi die Schlußwendung *a ch a* (*g*) anzeigt.

Die paläographische Analyse hat zu dem Ergebnis geführt, daß die Chartres- und die Coislin-Konjunkturen der mittelbyzantinischen Aufzeichnung unserer Formel bedeutungsgleich sind. Betrachten wir nunmehr die Fita dvočelnaja, wie unsere sematische Konjunktur in Analogie zu ähnlichen in russischen Neumentabellen mit diesem Terminus verzeichneten Fity genannt werden mag, so ist augenscheinlich, daß sie in ihrer Zusammensetzung mit den paläobyzantinischen Konjunkturen weitgehend übereinstimmt. Das Zeichen Dva v čelnu ist ja das sematische Epegerma, die Složitija (das sematische Piasma) entspricht dem Chartres-Kondeuma durchaus, und das sematische Pelaston ist dem Coislin-Kataba-Tromikon äquivalent. Offen bleibt lediglich die Frage, ob das sematische Pelaston einen einmaligen oder einen zweimaligen Abstieg zum Schlußton bezeichnet.

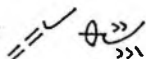
Chartres-Gruppe mit Diple, Kratema, Apothema und Ligatur von Tromikon II und Psephiston



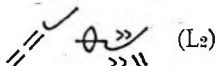
Chartres-Gruppe mit Diple, Kratema, Thema haploun und Dyo Apostrophoi mit Klasma (oder Bareia oder Piasma I)



oder

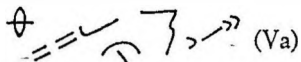


(L₂) oder



Coislin-Gruppe mit Diple, Kratema, Theta, Apoderma (oder Epegerma oder Bareia-

Oxeia), Kataba-Tromikon und Schlußgruppe Apostroph — Oxeia — Dyo Apostrophoi



Fita mit Strēla (oder Statija und Kratema), zwei Složitii, Chamele und Pauk 

Dieses umfangreichste aller Themata entsteht, wie die Beispiele (339—342) in der mittelbyzantinischen Version veranschaulichen, wenn die vorhin besprochene viergliedrige Formel um ein fünftes Glied, nämlich um zwei lange, vor das Epegerma postierte Initialtöne erweitert wird. In dieser Gestalt umfaßt das Thema vierzehn oder fünfzehn Töne, und es ist zu beachten, daß es fast neumengetreu im Lehrgefang des Kukuzeles wiederkehrt (Bsp. 338), und zwar als bedeutendster Bestandteil der mit dem Wort *Kolaphismos* textierten Phrase.

Es bedarf keiner Erläuterung, daß die mittelbyzantinische Aufzeichnung unserer Formel die genaueste Auflösung der halbstenographischen Coislin-Konjunktur darstellt. Daß beide Aufzeichnungen vollkommen bedeutungsgleich sind, ist augenscheinlich. Mit ihnen ist noch die erste der vorstehenden Chartres-Gruppen so gut wie äquivalent. Zwar fehlt ihr das Thema haploun, an seine Stelle tritt jedoch das Tromikon II, das mit dem Psephiston ligiert ist. Dagegen bezeichnen die drei Formen der zweiten Chartres-Gruppe in (341—342) drei Varianten des Themas. Im Gegensatz zur ersten Chartres-Gruppe verfügen alle drei Zusammensetzungen nicht über das Apothema; zudem weisen sie anstatt des Psephiston jeweils eine andere Schlußkonjunktur auf, nämlich die Kombinationen Dyo Apostrophoi und Klasma, Dyo Apostrophoi und Bareia bzw. Dyo Apostrophoi und Piasma I.

Mit diesen paläobyzantinischen Zeichengruppen korrespondieren die vorstehenden sematischen Fity sowie weitere ähnliche sematische Zusammensetzungen weitgehend. Betrachten wir zunächst die sematische Gruppe in (343). Sie setzt sich aus Polkulizma, zwei Statii, Strēla und Dve Zapjatye zusammen. Unter der Oxeia der Strēla stehen die rätselhaften Zeichen $\times \sigma$. Will man ihre Bedeutung ermitteln, so muß die slavische Aufzeichnung „Neume für Neume“ mit den paläobyzantinischen Neumierungen verglichen werden. Dabei fällt zunächst auf, daß den drei langen Zeichen Diple, Diple und Kratema der paläo- und mittelbyzantinischen Version in der sematischen zwei Statii und eine Strēla entsprechen. Die slavische Version weist also nicht drei, sondern vier, stufenweise steigende Töne auf, die mit *g a h c* zu transkribieren sind, da das vorangehende Polkulizma offensichtlich vierstufig (*hcha*) ist. Die Dve Zapjatye kehren dann — als Dyo Apostrophoi — in den paläobyzantinischen Versionen wieder und zeigen den Ton *a* an.

Auf den ersten Blick hin hat es den Anschein, als verzichte die slavische Version auf das nun folgende fünftönige Melisma, das die Coislin-Aufzeichnungen mit den Neumen Bareia-Oxeia und Dyo Apostrophoi und die Chartres-Version mit der Bareia und dem Thema haploun fixieren. Eine vorsichtige Prüfung zeigt jedoch, daß die sematischen Zeichen $\times \sigma$, die zunächst überflüssig zu sein scheinen, nicht etwa als Buchstaben einer nach dem Vorbild kondakarischer Notierungen interpolierten asinatischen

„Vokalisationssilbe“ aufzufassen sind²¹, sondern daß sie eine musikalische Bedeutung besitzen und als Bezeichnung des Melismas dienen.

Während $\times$ hier als Symbol der Chamele steht, ist $\times$ nichts anderes als das Zeichen für den Pauk. Man wird einwenden, daß der Pauk im Sticherarium chilindaricum sonst eine andere Gestalt zeigt. In anderen slavischen Handschriften begegnet er jedoch in dieser tinagma-eigenen originären Form. Das ist beispielsweise in den psaltischen Neumierungen des Blagoveščenskij Kondakars der Fall, wo sematische Konjunkturen vorkommen, die unseren sticherarischen sehr ähnlich sind. Hier, in BK (s. fol. 115v/10 oder fol. 120/2), sind die Chamele und der Pauk bei diesen Konjunkturen so deutlich getrennt voneinander geschrieben, daß die Gefahr, die beiden Zeichen als Buchstaben einer Silbe aufzufassen, gar nicht besteht. $\times$ findet sich dabei neben oder über den Dve Zapjatye.

Mithin ist auch in (343) die Chamele auf die Dve Zapjatye zu beziehen, während der Pauk das fünftönige Schlußmelisma bezeichnet.

Nunmehr ist der Weg für die Deutung der Fity in (339–342) frei. In (339) liegt die Korrespondenz zwischen der Fita und der Chartres-Gruppe auf der Hand. Die ersten beiden Zeichen der Chartres-Gruppe, Diple und Kratema, finden sich auch in der Fita. Die erste Složitija korrespondiert mit dem Apothema, die zweite Složitija und der Pauk entsprechen der Chartres-Ligatur von Tromikon II und Psephiston.

In (341) dann ist die Strěla der Fita intervallmäßig (aber nicht rhythmisch) den Coislin-Neumen Diple und Kratema des Vatopedensis, der hier ins Auge gefaßt sei, äquivalent. Die erste Složitija entspricht dem Coislin-Epegerma, die zweite Složitija und der Pauk korrespondieren mit dem Kataba-Tromikon und der Konjunktur Apostroph — Oxeia — Dyo Apostrophoi.

Zu Beginn der sematischen Gruppe in (342) steht schließlich das Kratema. Der Schreiber hat jedoch hier die Neumen in verkehrter Reihenfolge geschrieben. Zuerst ist die Statija zu singen, die zwischen den Složitii steht, erst dann das Kratema, die beiden Složitii und der Pauk²².

In allen vier Beispielen (339–342) ist es offensichtlich, daß die Oxeia der Strěla bzw. der Krjuk des Kratema verlängert geschrieben wurde, um gleichsam unter diesem „Dach“ die übrigen Elemente der Gruppe unterbringen zu können. Auch in (343) ist der Pauk von der Strěla „überdacht“. Das Zeichen ist jedoch hier erst nach den Dve Zapjatye zu singen.

Abschließend ist noch anzumerken, daß die besprochenen sematischen Gruppen gelegentlich auch ohne das Fita-Zeichen auftreten.

²¹ S. MdO III, 18 f.

²² Liegt hier offenbar ein Versehen des Schreibers vor, so hat er in (261) vielleicht bewußt an Stelle einer zweiten Statija vor dem Kratema wegen der Enge des zu neumierenden Raumes eine Složitija notiert. Auf jeden Fall ist hier anstatt der Složitija eine Statija zu singen, wie die korrespondierende Coislin-Version verdeutlicht.

DIE MARTYRIEN UND PHTHORAI

1. Allgemeines

Von diesen Zeichen ist zunächst zu sagen, daß die Klärung der Funktionen, die sie in den altbyzantinischen Notationssystemen erfüllen, für die rechte Erkenntnis des modalen Systems der byzantinischen und slavischen Kirchenmusik eine *conditio sine qua non* bildet. Sowohl die Martyrien als auch die Phthorai bergen eine Reihe schwerwiegender Probleme, die sich durch ein noch so intensives oder auch extensives Studium der mittel- und spätbyzantinischen Quellen allein unmöglich lösen lassen. Sollte es nicht gelingen, die Bedeutung dieser semeiographischen Symbole in den ältesten erreichbaren Notationsstufen zu erhellen, so darf als sicher gelten, daß nicht nur die genetische Entwicklung zwangsläufig dunkel bleiben muß, sondern daß sich auch über die Aufgaben der Zeichen innerhalb der mittelbyzantinischen Notation und über den modalen Aufbau mittelbyzantinischer Melodien letzte Klarheit niemals wird gewinnen lassen.

Das ist zuerst an den *Martyrien* zu verdeutlichen. Unter diesem Terminus sind griechische und kyrillische Zahlenbuchstaben zu verstehen, die bekanntlich am Anfang der Gesänge regelmäßig stehend, als Echosbezeichnungen dienen. Die byzantinischen Notationen verwenden hierfür nur die ersten vier Buchstaben des griechischen Alphabets Alpha bis Delta und zeigen die plagalen Modi durch Vorsetzen der Abkürzungen π oder $\pi\lambda$ ($\pi\lambda\acute{\alpha}\gamma\iota\omicron\varsigma$) an; die slavischen Notationen bedienen sich hingegen der ersten acht Buchstaben des kyrillischen Alphabets und neumieren somit die acht Echoi durch, wobei mit A bis Δ die vier authentischen, mit E bis H die vier plagalen Glasy bezeichnet werden.

In mittelbyzantinischen Neumierungen, die wir hier vorerst im Auge behalten wollen, treten die Martyrien noch innerhalb der Gesänge, das heißt in der Regel zwischen einzelnen Kola, besonders häufig auf, und zwar sind sie hier regelmäßig mit Neumen versehen. Ihre Bedeutung für die Transkriptionspraxis mittelbyzantinischer Gesänge wie für das Studium des modalen Systems ist von der Forschung bereits erkannt worden, und sie konnten als abbreviierte Echemata, das heißt als Endungen der ebenfalls gebrauchlichen Intonationsformeln identifiziert werden.

Der Entwicklungsprozeß von den unneumierten paläobyzantinischen Martyrien über die neumierten, aber wenig differenzierten Coislin-Martyrien zu den völlig ausgebildeten mittelbyzantinischen läßt sich jedoch in allen seinen Stufen immer noch nicht rekonstruieren. Desgleichen wird man die Frage nach den Funktionen mittelbyzantinischer Medialmartyrien keineswegs als restlos geklärt ansprechen können. Daß sie im allgemeinen als Mittel zur Kontrolle des richtigen Vortrages fungieren, mag als sicher gelten (noch in der Praxis des neugriechischen Kirchengesanges obliegt

den Martyrien diese Aufgabe). Fraglich ist indessen, ob diese Funktion die einzige und vor allem die ursprüngliche gewesen ist.

Wenden wir uns sodann den *Phthorai* zu, so ist es, als ob wir auf eine Terra incognita zusteuern. Sie werden zwar in den einschlägigen Publikationen gelegentlich als Modulations- oder auch Alterationszeichen erwähnt: allein eine Studie über das Wesen und die Funktionen dieser „Verderber“ liegt bisher noch nicht vor. Das ist nicht zuletzt darin begründet, daß die *Phthorai* in mittelbyzantinischen Neumierungen, denen das wissenschaftliche Interesse bislang vorwiegend galt, kaum vorkommen. Dagegen finden sie sich häufiger in paläobyzantinischen Aufzeichnungen und tauchen erst nach der mittelbyzantinischen Periode wieder in spätbyzantinischen Neumierungen auf. In spätbyzantinischen Traktaten werden nicht weniger als zehn *Phthorai* verzeichnet, und danach zu urteilen, muß ihnen in der Gesangspraxis dieser Zeit eine eminente Bedeutung beigemessen worden sein — die spätbyzantinische Kirchenmusik ist indessen bisher verhältnismäßig wenig erforscht.

DIE ABHANDLUNG DES MANUEL CHRYSAPHES

Als eine wertvolle Informationsquelle für das Studium der *Phthorai* darf die Abhandlung des Lampadarios Manuel Chrysaphes ausgegeben werden, die im 15. Jahrhundert entstanden¹ und in mehreren Handschriften, darunter im Codex 811 der Patriarchatsbibliothek in Konstantinopel pag. 203—217, im Leningrader Traktat², im Codex 332 der Patriarchatsbibliothek in Jerusalem³ und im Parisinus Suppl. grec 815, fol. 26v—35, überliefert ist. In einem einleitenden Absatz wird hier zuerst das Wesen der *Phthorai* erörtert, in sechs weiteren Absätzen werden dann die *Phthorai* der einzelnen *Echoi* eingehend besprochen. Daß dabei als Exempel zahlreiche Gesänge genannt werden, ist als ein besonders glücklicher Umstand zu werten, zumal die Ausführungen des Autors nicht immer ganz deutlich und schon gar nicht leicht verständlich sind. Während viele der erwähnten Gesänge kalophonische Kompositionen darstellen, die erst in spätbyzantinischer Zeit von Manuel Chrysaphes und von mehreren, in der Abhandlung genannten Sänger-Komponisten geschaffen wurden, gehören etliche dem altüberlieferten Repertoire an und sind sogar in unseren paläo-

¹ Manuel Chrysaphes, nach dem Magister Johannes Kukuzeles wohl der bedeutendste spätbyzantinische Komponist und Theoretiker, hatte in den letzten Jahren des byzantinischen Kaiserreiches (also vor 1453) das Amt des Lampadarios (Vorsänger des Chores) im königlichen Palast zu Konstantinopel inne. Von seiner Hand stammen etliche datierte Codices. Der älteste, der Codex Nr. 31 der Patriarchatsbibliothek in Jerusalem, wurde 1439/1440 geschrieben. Eine andere Handschrift, der Codex Ivron 1120, ist auf 1458 datiert. Vgl. A. Papadopoulos-Kerameus, *Μανουὴλ Χρυσάφης, λαμπαδάριος τοῦ βασιλικοῦ κλήρου*, *Vizantijskij Vremennik*, VIII (1901), 526—545; K. Psachos, Artikel über Chrysaphes in der Athener Zeitschrift *Φόρμιγες*, 1. Folge, Jg. II (1903), Nr. 4—9; M. Velimirović, *Ἱωαννῆς μοναχὸς τοῦ Χαρσιανίτου καὶ δομῆστικὸς Σεββίας*, *Recueil des travaux de l'Institut d'Études byzantines*, N° VIII₂ — *Mélanges G. Ostrogorsky II*, Beograd 1964, S. 451 f.

² Thibaut, *Monuments*, 89—92.

³ Tardo, *Melurgia*, 235—243.

byzantinischen Sticherarien enthalten. Eine Untersuchung der betreffenden Gesänge unter Heranziehung der jeweiligen Erläuterungen bietet sich also geradezu an.

Doch sollte keineswegs der Eindruck erweckt werden, als wäre es möglich, über diese Beispiele einen bequemen und sicheren Zugang zum Phthora-System der paläobyzantinischen Musik zu finden. Manuel Chrysaphes, dessen Abhandlung offenbar didaktischen Zwecken dient, nimmt nämlich stets auf die Gesangspraxis seiner Zeit Bezug, indem er erläutert, wie seine Vorgänger und Zeitgenossen an den Melodien Phthorai „anbringen“. Nur in den seltensten Fällen finden sich in paläobyzantinischen Neumierungen Phthorai-Zeichen an den Stellen, die er angibt. Aber selbst wenn eine solche Übereinstimmung in breitem Umfang gegeben wäre, würde man die spätbyzantinischen Vorstellungen über das Phthorai-System auf die paläobyzantinischen Verhältnisse nicht zurückprojizieren dürfen. Unsere Untersuchung der Phthorai hat daher bei den paläobyzantinischen Neumierungen selbst anzusetzen. Erst wenn auf dieser Basis die nötigen Voraussetzungen geschaffen sind, lassen sich mit Gewinn auch die Erläuterungen des Manuel Chrysaphes zu Rate ziehen.

Außer den Martyrien und den Phthorai ist in unsere Betrachtung noch das Parechon einzubeziehen, ein Sema, das, fast ausschließlich in Chartres-Neumierungen wiederkehrend, in seiner Funktion sich mit ihnen als verwandt erwiesen hat. Schon allein deswegen erscheint es empfehlenswert, bei unserer Untersuchung von den Chartres-Handschriften auszugehen. Sie sind nicht nur an Buchstabenneumen, sondern auch an Medialmartyrien, im großen und ganzen betrachtet, reichhaltiger als die Coislin- und die sematischen Quellen. Von allen Codices verdient aber L₃ in den Mittelpunkt der Betrachtung gerückt zu werden. In diesem sorgfältig geschriebenen „königlichen“ Codex treten nämlich die Zeichen Phthora und Parechon häufiger als in den anderen Chartres-Sticherarien auf, und darüber hinaus weist der Codex einige als Tonhöhenzeichen fungierende Buchstaben auf, die in L₁ und L₂ nicht nachgewiesen werden konnten.

2. Die Medialmartyrien und das modulatorische Bezugssystem der byzantinischen Kirchenmusik

GESTALT UND HÄUFIGKEIT DER MARTYRIEN

Von den mittelbyzantinischen Martyrien unterscheiden sich die paläobyzantinischen zunächst hinsichtlich der Gestalt⁴. Es wurde schon angedeutet, daß sie in den ältesten und älteren Handschriften unneumiert begegnen. Neumierte Martyrien finden sich erst in den jüngeren Coislin-Quellen des (ausgehenden) 11. und 12. Jahrhunderts. In paläographischer Hinsicht erscheint relevant, daß die in paläobyzantinischen und

⁴ Vgl. zum Folgenden die Ausführungen in MdO IV, 20–34.

altslavischen Neumierungen als Martyrien dienenden Zahlenbuchstaben stets mit einem Abbreiviaturstrich versehen werden, durch den sie sich als Ordinalzahlen zu erkennen geben. (Dieser Strich mußte in den mittelbyzantinischen Martyrien der Neumierung aufgeopfert werden.) Außerdem weisen diese Zahlenbuchstaben stets die unziale Form auf, während mittelbyzantinische Aufzeichnungen häufiger die Minuskelform bevorzugen. Auffallend ist zudem, daß das Zeichen η , das mittelbyzantinische Neumierungen regulär zur Indikation des Deuterios einsetzen und das als Stilisierung des kursiven Beta gedeutet wird, sich weder in paläobyzantinischen noch in sematischen Quellen, dafür aber in den altslavischen Kondakarien nachweisen läßt.

Gleichsam in Parenthese ist an dieser Stelle anzumerken, daß die *Echemata* in den Handschriften nicht gleichmäßig auftreten. In den mittelbyzantinischen Sticherarien und Heirmologien erscheinen sie nicht gerade häufig, und zwar meist nur am Anfang einiger Gesänge. Demgegenüber eröffnen sie im mittelbyzantinischen Psaltikon und Asmatikon in der Regel alle größeren Gesänge und begegnen sogar häufiger zwischen den einzelnen Kola. Paläobyzantinische Exemplare des Psaltikon und Asmatikon sind, von einigen wenigen psaltischen Gesängen abgesehen, nicht erhalten, so daß wir keine Vergleichsmöglichkeiten haben. Die überlieferten altslavischen Asmatika enthalten jedoch *Echemata* und gestatten daher den Schluß, daß auch ihre verlorengegangenen griechischen Originale solche Intonationsformeln aufgewiesen haben müssen. Besonders bemerkenswert ist, daß in unseren paläobyzantinischen und altslavischen Heirmologien und Sticherarien dagegen, soweit wir sehen, keine *Echemata* vorkommen.

Kehren wir zu den Martyrien zurück, so ist ergänzend nachzutragen, daß Medialmartyrien in paläobyzantinischen Quellen weitaus seltener begegnen als in mittelbyzantinischen. Zahlreiche paläobyzantinische Aufzeichnungen nicht nur der Heirmen, sondern auch der Stichera weisen gar keine Medialmartyrien auf, während sich solche in den korrespondierenden mittelbyzantinischen Neumierungen finden. Besonders in sematischen Handschriften sind Medialmartyrien auffallend rar. Zum Abschluß dieser einleitenden Bemerkungen ist noch festzuhalten, daß die paläobyzantinischen Medialmartyrien in der Regel zwischen den Kola, genauer gesagt, am Anfang einzelner Kola stehen. (Von Ausnahmen wird später die Rede sein.)

INDIKATION DES MODUSWECHSELS (ENALLAGE) ALS PRIMÄRE FUNKTION

Unsere Untersuchung der Stichera des Triodion und Pentekostarion hat zu dem Ergebnis geführt, daß die Medialmartyrien in paläobyzantinischen und sematischen Neumierungen in erster Linie den Moduswechsel anzeigen, in zweiter Linie dann als Zeichen für die (absolute) Tonhöhenbestimmung fungieren. Während in mittelbyzantinischen Aufzeichnungen nicht zuletzt infolge der Überwucherung des Neumenbildes durch teils „zweckentfremdete“ Martyrien der modale Aufbau der Gesänge nicht leicht erkennbar ist, ja zuweilen geradezu verschleiert wird, trägt das Studium der paläobyzantinischen Medialmartyrien wesentlich dazu bei, das differenzierte modulatorische Bezugssystem des byzantinischen und altslavischen Chorals zu erfassen.

In einem weit stärkeren Maße, als man zu vermuten gewagt hätte, zeichnen sich die byzantinischen Gesänge durch modulatorischen Reichtum aus. In vielen Fällen sind die modulatorischen Nuancen so fein, daß sie ohne die exakte Indikation der paläo-byzantinischen Martyrien selbst durch eine noch so detaillierte modale Analyse nicht hätten herausgearbeitet werden können. Es läßt sich zeigen, daß für die modale Bestimmung eines Kolons die Berücksichtigung des Tonraumes, des Initialtones und des Schlußtones keineswegs ausreicht, sondern daß sie erst nach einer Untersuchung der vorkommenden Figuren und Formeln sicher möglich ist. Dabei ist stets im Auge zu behalten, daß die meisten der Figuren und Formeln, wie dargelegt, zwar auf mehreren Stufen auftreten und mehreren Echi gemein sind, daß jeder Echo indessen bestimmte Figuren bevorzugt. Jeder Echo verfügt gewissermaßen über einen fest umrissenen Bestand an Figuren und Formeln, die jeweils nur in bestimmten Positionen erscheinen.

Versuchen wir nunmehr, dem modulatorischen Bezugssystem auf den Grund zu gehen, so erscheint es nötig, zunächst einen Überblick über die Final- und die Haupttöne der einzelnen Echi zu gewinnen (s. die nachstehende Tabelle).

Echos		Martyrie ⁵	Finaltöne	Haupttöne
plagios	Protos	$\pi\tilde{\alpha}$	<i>d</i>	<i>d, f, g</i>
plagios	Deuteros	πB	<i>e</i>	<i>e, g, a, d</i>
plagios	Tritos	$\text{B}\alpha\rho\acute{\upsilon}$	<i>f</i>	<i>f, a, d</i>
plagios	Tetartos	$\pi\Delta$	<i>g</i>	<i>g, d, a</i>
	Protos	$\tilde{\alpha}$	<i>d</i> und <i>a</i>	<i>a</i>
	Deuteros	B	<i>e</i> und <i>h</i>	<i>h, g</i>
	Tritos	Γ	<i>f</i> und <i>c'</i>	<i>c', a</i>
	Tetartos	Δ	<i>g</i> und <i>d'</i>	<i>d'</i>
mesos	Deuteros	<i>z</i>	<i>e</i>	<i>a</i>
	(Nenano)	<i>z</i>		
mesos	Tetartos	<i>z</i>	<i>g</i>	<i>c'</i>
	(Nana)	<i>z</i>		

Zu dieser Tabelle ist als erstes zu bemerken, daß sie die in den heirmologischen und sticherarischen Gesängen vorherrschenden Verhältnisse widerspiegelt. (Die melismatischen Gesänge des Psaltikon zeigen nämlich ein von diesem vielfach abweichendes modales Bild⁶; Abweichungen, wenn auch geringere, machen sich gleichfalls in den Gesängen des Asmatikon bemerkbar.) Besonders auffallend ist, daß den authentischen Echi, den *Kyrioi*, wie sie in spätbyzantinischen Traktaten genannt werden, zwei Finaltöne zugrunde liegen. Die Quinte als Finalton ist in den heirmologischen Gesängen

⁵ Diese Formen finden sich, naturgemäß etwas abgewandelt, in L₃.

⁶ Das modale System des Psaltikon wird in der Habilitationsschrift des Verfassers behandelt (s. S. 12/Anm. 4).

besonders häufig, etliche Fälle lassen sich aber auch in den sticherarischen Melodien beobachten.

In der Spalte „Haupttöne“ sind die am häufigsten wiederkehrenden Töne festgehalten, das heißt die Töne, um die die Bewegung vorzugsweise kreist sowie die beliebtesten Kadenztonen. Auch die „Reperkussionstöne“ wurden aufgenommen, doch sollte keineswegs eine Parallele zum System der byzantinischen Psalmtöne gezogen werden.

Als verwunderlich mag die Aufnahme der beiden medialen Echoi erscheinen; ihre reale Existenz konnte jedoch im Laufe der Untersuchungen des Verfassers über die altslavische Kondakarien-Notation nachgewiesen werden⁷. Diese beiden *Echoi mesoi*, *Nenano* und *Nana*, sind durch eine Reihe modaler Besonderheiten gekennzeichnet, verfügen über eigene Formelbestände und setzen die Quarte als „Reperkussionston“ ein. Ihre Epechemata geben paläobyzantinische und kondakarische (nicht sematische) Neumierungen durch dasselbe Symbol wieder, nämlich das Doppelzeichen *Nana*, das bereits in der Neumentabelle des Codex L₃ figuriert und jeweils den Reperkussionston *a* bzw. *c'* anzeigt. Die Anzahl der medialen Melodien im Sticherarion und Heirmologion beträgt mehrere Dekaden. In diesem Zusammenhang ist noch hinzuzufügen, daß das Doppelzeichen *Nana* auch als Medialmartyrie des Tritos und plagios Tritos, des sogenannten Barys, Verwendung findet, im ersten Falle die Quinte (*c'*), im letzteren Falle den Grundton (*f*) angehend.

Will man die modulatorischen Vorgänge exakt beschreiben, so erweist es sich als erforderlich, zwischen Moduswechsel und Modulation streng zu unterscheiden. Die erste Erscheinung wird semeiographisch durch die Medialmartyrien angezeigt, die, in der Regel am Anfang eines Kolons stehend, darauf hinweisen, daß seine Melodie in einem neuen Modus einsetzt. Hier kann von einer Modulation genau genommen keine Rede sein, da der charakteristische Übergang fehlt.

Erfolgt dagegen Moduswechsel innerhalb eines und desselben Kolons derart, daß das Kolon in einem anderen Echo schließt als dem Modus des Beginns, so liegt eine Modulation vor. Als Symbole zur Bezeichnung dieser Erscheinung dienen jedoch die Martyrien nur in den seltensten Fällen (und zwar dann, wenn sie mitten im Kolon auftreten). Diese Aufgabe obliegt, wie noch auszuführen sein wird, den Phthorai. Versuchen wir unter Berücksichtigung dieses Unterschiedes, die modulatorischen Phänomene zu klassifizieren, so werden vor allem zwei Kategorien erkennbar:

A. Moduswechsel ohne Preisgabe des Grundtones

B. Moduswechsel oder Modulation zu einem Echo mit anderem Grundton

In die erste Kategorie gehört vor allem — um einen Terminus des Manuel Chrysaphes zu gebrauchen — die *Enallage* von den plagalen zu den „gleichnamigen“ authentischen Echoi und umgekehrt sowie die *Enallage* von den *mesoi* zu den gleichnamigen authentischen Echoi und vice versa.

⁷ S. MdO IV, 24–27.

In die zweite Kategorie sind dann in erster Linie Vorgänge zu weisen, denen „mediantische“ Beziehungen zugrunde liegen, so vor allem die Enallage vom Protos zum Barys sowie vom Deuterios zum plagios Tetartos (auch die umgekehrten Fälle kommen des öfteren vor). Hierher gehören des weiteren auch Beziehungen, die — um wiederum den terminus technicus der Zeit heranzuziehen — auf der *Parallage*, das heißt auf dem Sekundverhältnis, beruhen. Besonders häufig ist die Enallage vom Tritos zum Tetartos (bzw. vom plagios Tetartos zum Barys) und umgekehrt; auch der Wechsel vom Protos zum Deuterios und umgekehrt läßt sich, wenn auch seltener, belegen.

EXEMPLIFIKATION

Zur Veranschaulichung des Dargelegten diese Beispiele: Die Karmontagstichera Κύριε, πρὸς τὸ μυστήριον τὸ ἀπόρητον und Κύριε, τὰ τελεώτατα φρονεῖν, dem plagios Protos angehörend, weisen in den meisten paläobyzantinischen Neumierungen (s. Bsp. 115—116) gleich nach der Anrufung Κύριε die Alpha-Martyrie auf. In beiden Fällen zeigt diese einzige Medialmartyrie die Enallage zum Protos an. In (116) läßt sie sich nicht zuletzt an dem Ambitus beobachten (das Melos steigt bis zum c'); in (115) wird zunächst die Quinte durch mehrmalige Wiederholung „befestigt“, daran schließt sich eine typische Protos-Formel an, auch die Xeron Klasma-Figur am Kolon-schluß ist dem plagios Protos eigentlich fremd. Diese Protos-Kola sind in den beiden Stichera die einzigen. Auf sie folgt unmittelbar die Rückkehr zum plagios Protos, von dem bis zum Schluß nicht abgewichen wird. In beiden Fällen bewegt sich das Melos innerhalb des Tonraumes c—a, die Protos-Töne *hc'* werden nicht einmal berührt. Während in den paläobyzantinischen Neumierungen die Rückkehr zum plagios Protos durch die entsprechende Martyrie nicht mehr angezeigt wird, notiert C₃ in (116) sechs-

mal und in (115) achtmal die Medialmartyrie *a*. Zu erwähnen ist noch, daß Ch auf die Alpha-Martyrie verzichtet.

In der Aufzeichnung des Palmsonntagssticherons Ἐκ βατῶν καὶ κλάδων (Deuterios) weisen, wie die Beispiele (345—346) zeigen, L₃ und Va, jeder Codex einmal, aber an zwei verschiedenen Stellen, die Beta-Martyrie auf, und zwar dort, wo C₃ die abgekürzte (*nea*)-*nes*-Martyrie *g ah* schreibt. Die paläobyzantinische Beta-Martyrie scheint hier zunächst nur als Tonhöhenzeichen (die Quinte anzeigend) zu fungieren, da nämlich der Gesang im Deuterios steht, ein Moduswechsel also nicht offensichtlich ist. Berücksichtigt man indessen die der Martyrie vorangehenden Formeln und besonders in (346) das in C₃ ausgeschriebene Epechema *Nenano*, so ist zumindest denkbar, ja sogar wahrscheinlich, daß diese vorangehenden Formeln dem plagios oder dem mesos Deuterios angehören (obwohl sich in den paläobyzantinischen Neumierungen keine entsprechende Angabe findet), somit also, daß die Beta-Martyrie in beiden Fällen die Rückkehr zum Deuterios indiziert. Die Formel jedenfalls, mit der in (347) das neue Kolon eröffnet wird, läßt das Echema *Neanes* erkennen und gehört zum ureigenen Formelbestand des Deuterios.

Eine nahezu musterhaft zu nennende Enallage vom Deuterios zum mesos Deuterios bestimmt den modalen Aufbau der sechs (sieben) Troparia, aus denen sich das dritte

Antiphonon der Passion zusammensetzt. Das Troparion Διὰ Λαζάρου τὴν ἔγερσιν⁸, als Modell dienend, besteht aus fünf Kola, von denen die ersten drei in Deuterios, die beiden letzten (der Refrain) hingegen im mesos Deuterios stehen. Fungieren in Zeile 1–3 die Töne *h* und *g* als „Haupttöne“, so ist *a* im Refrain „Reperkussionston“. Das Doppelzeichen Nana in L₃ dient nicht nur als Epechema, sondern auch als Tonhöhenzeichen, diesen Reperkussionston indizierend.

Die modale Struktur des Sticheron zum Freitag vor dem Palmsonntag τὴν ψυχοφελῇ πληρώσαντες τεσσαρακοστὴν βοήσωμεν verdeutlichen bestens die Martyrien in der Chartres-Aufzeichnung des Codex L₃, fol. 14. Sie seien hier wiedergegeben: πΔ

$\frac{z}{z} - \Delta - \frac{z}{z} - \Delta - \frac{zz}{zz}$. Danach steht das Stück im mesos Tetartos. Faßt man die zwei letzten Nana-Martyrien zusammen, so ergibt sich ein fünfteiliger Aufbau mit zweimaliger Enallage vom mesos Tetartos zum kyrios Tetartos und einem Schlußteil in der Anfangstonart. Im ersten, dritten und fünften Teil ist *c'* uneingeschränkt vorherrschender Reperkussionston. Im zweiten und vierten Teil macht sich dagegen die Enallage zum Tetartos nicht zuletzt im Ambitus bemerkbar, der um die beiden sonst „außer Reichweite“ stehenden hohen Töne *ef* erweitert wird. Außerdem überläßt der Ton *c'* hier dem neuen „Reperkussionston“ *d'* die Herrschaft. Zu den beiden Nana-Martyrien in der Mitte und am Schluß der Aufzeichnung ist schließlich zu bemerken, daß sie die Enallage etwas verspätet anzeigen: Sie tritt etwas früher ein.

Erfolgt in den besprochenen Fällen die Enallage gewissermaßen zwischen verwandten Echoi, so in den nun folgenden Beispielen zwischen Tonarten „entfernten Verwandtschaftsgrades“.

Ein sehr lehrreiches und durch seine Klarheit geradezu bestechendes Beispiel bietet der modale Aufbau des Kardenstagsticheron Ἐν ταῖς λαμπρότησι τῶν ἁγίων σου. Das Stück umfaßt zehn Kola, die sich auf den Protos und den Deuterios folgendermaßen verteilen: Z. 1–2: Protos; Z. 3–9: Deuterios; Z. 10: Protos. Danach ergibt sich in modaler Hinsicht ein kunstvoller dreiteiliger Aufbau. Die Enallage zum Deuterios und die Rückkehr zur Anfangstonart zeigen alle paläobyzantinischen Neumierungen und selbst Ch durch die Medialmartyrien Beta und Alpha an (s. Taf. XVIII). Zu beachten ist, daß die Beta-Martyrie offensichtlich auch als Tonhöhenzeichen fungiert, den Ton *h*, also die Quinte des Echos anzeigend. Recht bemerkenswert ist noch der Schluß des Stichérons auf dem Ton *a*, der Quinte des Protos.

Große Ähnlichkeit mit dem modalen Aufbau dieses Kardenstagstichérons zeigt die tonartige Disposition des ersten Heothinon (s. Taf. XIX). Auch für dieses Stück ist die Enallage vom Protos zum Deuterios und die Rückkehr zum Protos bezeichnend. Die „Modulation“ zum Deuterios erfolgt am Schluß von Zeile 5. Das sonst regulär auf *a* kadenzierende Thema wird um eine aufsteigende Sekunde erweitert und schließt auf *h*.

⁸ Transkriptionen der sechs Troparia nach der mittelbyzantinischen Version des Codex Vatopedi 1492 finden sich bei E. Wellesz, *Die Musik der byzantinischen Kirche*, a. a. O., S. 40–43; s. noch unsere Beispiele 251–255 und 396.

Mittelbyzantinische Neumierungen des umfangreichen Karmittwochsticheron Κύριε, ἦ ἐν πολλαῖς ἀμαρτίαις, des hochberühmten Doxastikon der Nonne Kasia⁹, weisen dann etliche Medialmartyrien auf, die, unter dem hier dargelegten Aspekt betrachtet, deutlich erkennen lassen, daß der Gesang, dem plagios Tetartos angehörend, zweimal zum Tetartos moduliert und einmal nach dem Protos ausweicht. Eine äußerst feine, aber sehr bedeutsame modulatorische Nuance zeigen allerdings die mittelbyzantinischen Aufzeichnungen nicht an: Das Kolon οἱμοὶ λέγουσα steht (modale Symbolik im Dienste der Textausdeutung?) im Deuteros, wie die Beta-Martyrien in L₃, Vi und Pa (Bsp. 348) verraten. (Eröffnet wird das Kolon mit dem abbreviierten Neanes-Echema.) Das Fehlen dieser Martyrie in der mittelbyzantinischen Aufzeichnung, wie übrigens in Va, weist deutlich darauf hin, daß die Martyriensetzung in mittelbyzantinischer Zeit vornehmlich von diastematischen, nicht immer von modalen Erwägungen geleitet wurde. Vom mittelbyzantinischen diastematischen Standpunkt aus gesehen, ist nämlich die Beta-Martyrie hier entbehrlich, weil das neue Kolon mit dem Schlußton des vorangehenden einsetzt.

Weitere instruktive Beispiele dafür bietet die Aufzeichnung des Pfingststicherons Νῦν εἰς σημεῖον τοῖς πᾶσιν und seiner beiden Kontrafakta Νῦν τὸ παράκλητον πνεῦμα und Νῦν περιβάλλονται χάριτος¹⁰. Das Stück, dem Tritos angehörend, setzt sich aus 14 Kola zusammen und zeichnet sich durch beachtlichen modulatorischen Reichtum aus, wie die Medialmartyrien in L₂ und vor allem in L₃ verraten (s. Bsp. 349–350, 149 und 351, wo die für die Enallage entscheidenden Stellen wiedergegeben sind). Stehen die beiden ersten Kola im Tritos (Kolon 2 schließt mit der für den Tritos stereotypen Finalkadenz), so setzt bereits Kolon 3 im plagios Deuteros ein. Man braucht nur die Position charakteristischer Figuren zu berücksichtigen, und man wird den Wechsel des modalen Charakters nicht verkennen: Die Anastama-Figur *hc' d'* und die Xeron Klasma-Figur *aga* sind in diesen Positionen dem Tritos fremd. Mit Kolon 6 erfolgt aber wiederum die Enallage zum Tritos; sie wird nicht zuletzt an dem Hervortreten des „Reperkussionstones“ *c'* sichtbar. Kolon 7 illustriert sodann einen jener seltenen Grenzfälle, die zwischen Moduswechsel und Modulation liegen. Die Delta-Martyrie in L₃, mitten im Kolon stehend, zeigt die Modulation vom Tritos zum Tetartos an: Die Thematismos-Figur schließt auf *d'*. Die Rückkehr zum Tritos erfolgt spätestens mit Kolon 9, wird aber in L₃ durch eine Medialmartyrie nicht kenntlich gemacht. Das

⁹ Zum hymnodischen Schaffen der Kasia s. W. Christ et M. Paronikas, *Anthologia graeca carminum christianorum*, Leipzig 1871, XLVIII f., 103 f., 264; K. Krumbacher, *Kasia*, Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 3, 1897, 305–370; H. J. W. Tillyard, *A Musical Study of the Hymns of Kasia*, BZ 1911, 420–485, wo für den Forschungsstand der Zeit bezeichnende „mensurale“ Transkriptionen mehrerer Gesänge wiedergegeben sind. Das Karmittwochdoxastikon ist nach der Version des Codex Atheniensis 883 übertragen, außerdem teilt Tillyard zum Vergleich zwei „moderne“ Vertonungen, die eine aus dem 17., die andere aus dem 20. Jahrhundert, mit. Eine Transkription des Doxastikon nach D findet sich bei E. Wellesz, *History*, 395–397.

¹⁰ Da D in der Neumierung des Modells etliche Schreibfehler aufweist, sei unserer Besprechung das erste der beiden Kontrafakta zugrunde gelegt. Die Transkriptionen in MMB Transcripta VII, 139–147, die zum Vergleich herangezogen werden mögen, sind nicht ganz korrekt.

Doppelzeichen Nana vor Kolon 10 fungiert lediglich als Tonhöhenzeichen, *c'* als Initialton fixierend.

Von allen herangezogenen Quellen weist L₃ in der Aufzeichnung des Νῦν τὸ παράκλητον πνεῦμα die meisten Medialmartyrien auf. Vi notiert lediglich ein Gamma vor Kolon 6 (in der Aufzeichnung des Modells steht noch ein πB vor Kolon 3), Va verzichtet ganz und gar auf Medialmartyrien (nur in der Neumierung des Modells hat der Codex ein Gamma), desgleichen Ch; ihnen folgt schließlich D (in der Neumierung des Modells schreibt der Codex immerhin ein ὦ vor Kolon 5 und das Zeichen Nana vor Kolon 10). Die Martyrien des plagios Deuterios und Tetartos wurden also in den Coislin- und mittelbyzantinischen Aufzeichnungen nicht übernommen, offenbar weil sie vom Standpunkt einer Regelung der Tonhöhenbezeichnungen für entbehrlich erachtet wurden.

Bieten die genannten Stichera besonders lehrreiche Exempel für das Studium der Enallage und Modulation, so sind sie doch nicht die einzigen. Das Sticherarion verfügt über eine stattliche Anzahl von Melodien, die nicht zuletzt durch ihren modulatorischen Reichtum auffallen. Insofern ließe sich die Reihe der Beispiele mühelos erweitern. Auch einige Stichera psaltischen Stils sind durch mehrfachen Moduswechsel gekennzeichnet. Angeführt sei das Karsamstagsticheron Δεῦτε μακαρίσωμεν ἅπαντες Ἰωσήφ τὸν ἀοίδημον im Cryptensis E. α. 11, fol. 22, mit dem interessanten Martyrienbild: π B — Γ — πB z z — π Δ — Δ — πB.

Zum Schluß ein eindrucksvolles Beispiel für die Enallage aus dem Heirmologion. Der Heirmos Ἱεροῦργοί, θύματα ζήλω θεοῦ, der als 8. Ode der Akolouthia anastasimos des Deuterios Ἀσώμεν τῷ κυρίῳ ἄσμα καινὸν διὰ παραδόξως in L auf fol. 36v aufgeschrieben ist, zeichnet sich durch siebenmaligen Moduswechsel aus. Dabei vollzieht sich die Enallage dergestalt, daß sich in modaler Hinsicht eine Art spiegelbildlicher Anordnung ergibt, wie das Martyrienbild zu veranschaulichen vermag: B — Γ — Δ — πΔ — B — Δ — Γ — B. Verwiesen sei auch noch auf die Enallage Γ — πB — Γ in der Aufzeichnung des Heirmos Παρωύσιον λαόν in Lg fol. 3 (L fol. 85v, P fol. 44).

INDIKATION DES INITIALTONES ALS SEKUNDÄRE FUNKTION

Die bisherigen Ausführungen dürften gezeigt haben, daß die Indikation des Moduswechsels die primäre Funktion der paläobyzantinischen Medialmartyrien ist. Damit hängt freilich noch eine sekundäre Funktion zusammen, nämlich die Indikation des auf sie jeweils folgenden Initialtones. In den Beispielen (115—116) zeigt die Alpha-Martyrie nicht nur die Enallage zum Protos an, sondern darüber hinaus die Quinte (a) als Initialton. Die jeweils auf die Martyrie folgende Neume wird also durch sie gewissermaßen diastematisch präzisiert. Ähnliches ließe sich in mehreren der herangezogenen Beispiele beobachten.

Daneben bestehen allerdings auch Fälle, die sich in diesem Sinne nicht ohne weiteres deuten lassen. So kündigt in (347) die Alpha-Martyrie zwar die Rückkehr zum Protos, der Anfangstonart an, indiziert jedoch in L₃ und Va nicht einen bestimmten

Initialton. Hinsichtlich der diastematischen Beziehungen ließe sich vielleicht sagen, daß die Martyrie hier „rückblickend“ zu verstehen, das heißt auf den Schlußton *a* des vorangehenden Kolons zu beziehen ist. Anders verhält es sich freilich mit den Neumierungen der Codices *L*₁ und *L*₂, wo der Apostroph bzw. das Chartres-Oligon durch die Martyrie die Bedeutung eines Tonwiederholungszeichens erhalten.

Somit mag festgehalten werden, daß bereits die paläobyzantinischen Medialmartyrien, in der Mehrzahl der Fälle auch als Tonwiederholungszeichen fungierend, besonders bei der Transkription singulärer Gesänge wertvolle Dienste zu erweisen vermögen. Um die aus dem Studium der Gesänge gewonnenen Erfahrungen übersichtlich zusammenzufassen: Die Medialmartyrie Alpha gibt in Gesängen des plagios Protos als Initialton in der Regel *a* an; Beta bedeutet in Gesängen des Protos und plagios Deuterios gewöhnlich den Ton *h*, in Gesängen des Tetartos meist *e'* (s. Bsp. 306); Gamma indiziert meist den Ton *c'*, Delta in der Regel den Ton *g*, seltener *d'*. Für die Bedeutung des Doppelzeichens Nana konnten bereits oben feste Regeln aufgestellt werden.

DELTA UND BETA ALS TONBUCHSTABEN

Von den Medialmartyrien ist der Buchstabe Delta zu unterscheiden, sofern er in *L*₃ im kleinen Format gezeichnet und ohne Abbruevaturstrich über einzelnen Neumen stehend auftritt. Er findet sich über der Petaste mit Kentema, der Oxeia mit Kentema oder der Oxeia mit Dyo Kentemata, fungiert als reiner Tonbuchstabe und bezeichnet, wie die Beispiele (322), (352–354) und (387) veranschaulichen, meist entweder den Ton *d'* oder den Ton *g'*. Weitere Beispiele bietet *L*₃ fol. 20v/Z. 3, 4 und 8, fol. 56v/Z. 5, fol. 80/Z. 7. Beim zuletzt genannten Beispiel notiert *L*₂ fol. 64/Z. 17 an der korrespondierenden Stelle eine Petaste mit Kentema und Psele.

Neunmal begegnet der Tonbuchstabe Delta auch in Patmos 55, und zwar gleichfalls über den angeführten Zeichen, darüber hinaus einmal über Dyo. Zweimal zeigt er in Heirmen des Deuterios den Ton *d'* an (fol. 4/Z. 6 und fol. 29v/6), dreimal steht er in Heirmen des plagios Protos über Intervallzeichen, die die Töne *hc'* bzw. *c'* indizieren (vgl. P fol. 108/Z. 9 mit G fol. 132/11, P fol. 115/10 mit G fol. 141v/2, P fol. 135/9 mit G fol. 158/5); bemerkenswert ist dabei, daß zwischen den Tönen *hc'* bzw. *c'* und dem vorangehenden tieferen Ton eine Terz bzw. eine Quinte liegt. Für die übrigen vier Fälle (P fol. 12v/Z. 12, 13v/2, 22/7, 171v/13) stehen keine mittelbyzantinischen Versionen zur Verfügung.

Die Bedeutung eines reinen Tonbuchstabens scheint manchmal auch Beta zu besitzen. Der Fall kommt, soweit wir sehen, nur in Gesängen des Protos und plagios Protos vor, und zwar wenn kein Moduswechsel vorliegt und wenn Beta in Chartres-Neumierungen vor der Gruppe Oxeia-Strangismata II auftritt. Zur Verdeutlichung mag Beispiel (297) angeführt werden, ein Ausschnitt aus dem Karfreitagstroparion 'Ορθωσα σε ἡ πλις ἄπλασα, einem Gesang des plagios Protos. Das Beta steht hier mitten im Kolon, und zwar vermutlich nicht als Indikation einer Enallage zum Deuterios (das Kolon schließt

mit der Thematismos-Figur auf *a*), sondern als Bezeichnung des ersten Tones (*h*) der Strangismata-Figur.

Schwieriger läßt sich die Funktion des Beta in (390) bestimmen. Das Beispiel ist einem Ostersticheron im plagios Protos entnommen. Auch hier steht der Buchstabe mitten im Kolon. Auffällig ist freilich, daß die Thematismos-Figur hier, in der mittelbyzantinischen Version, auf *g* (statt regulär auf *a*) endet. Man wäre deshalb geneigt, das Beta hier als Indikation einer Enallage aufzufassen. Andererseits darf nicht übersehen werden, daß die Formel Strangismata + Thematismos im Deuterios meist auf *h* kadenziert (s. Bsp. 303–304), ferner daß das folgende Kolon an den Tonraum des plagios Protos gebunden ist.

Ganz anders liegt der Fall in (355). Das Beispiel ist einem Sticheron des plagios Tetartos entnommen. Hier fungiert die Ordinalzahl Beta eindeutig als Medialmartyrie, die Enallage vom Tetartos bzw. plagios Tetartos zum Deuterios anzeigend.

DIE UMFUNKTIONIERUNG DES MARTYRIENSYSTEMS

Zusammenfassend mag festgehalten werden, daß im Laufe der Entwicklung von der paläobyzantinischen zur mittelbyzantinischen Semeiographie das Martyriensystem in gewisser Weise umfunktioniert wurde. War in paläobyzantinischer Zeit (wenn dieser Terminus hier einmal gestattet ist) die Indikation der Enallage primäre Funktion, die Tonhöhenbestimmung des jeweiligen Initialtones hingegen sekundäre Funktion der Medialmartyrien, so kehrt sich das Verhältnis in mittelbyzantinischer Zeit um. Das Interesse der neuen Zeit galt vor allem der eindeutigen Fixierung der Intervallverhältnisse, daher die häufiger zu beobachtende Überwucherung des Neumenbildes durch Einführung neuer Medialmartyrien, die, vom Standpunkt des modalen Aufbaues her gesehen, überflüssig zu sein scheinen. Aus diesem einseitigen Interesse läßt sich aber auch erklären, daß Medialmartyrien, die die Enallage verdeutlichen, nicht übernommen wurden, sofern sie für die diastematischen Belange entbehrlich schienen. Dem Studium der paläobyzantinischen Martyrien verdanken wir aber die Erkenntnis des in modaler Hinsicht äußerst differenzierten Aufbaues byzantinischer Gesänge, unter denen sich auch Stichera finden, die durch alle acht Echoi modulieren¹¹.

Zum Schluß seien noch einige Bemerkungen hinzugefügt: Medialmartyrien stehen in Chartres-Neumierungen nicht immer, wenn eine Enallage vorliegt. Durch eine große Anzahl von Medialmartyrien zeichnen sich vor allem einige der obsoleten Stichera des Codex L₃ aus. Ob die unneumierten Medialmartyrien in den Chartres- und in den ältesten Coislins-Sticherarien und Heirmologien sich als abbreviierte Echemata auffassen lassen, erscheint fraglich.

¹¹ Es handelt sich um zwei Stichera, auf die Dom Tardo (*Melurgia*, 321) hingewiesen hat.

3. Die Phthorai

PHTHORA I (Oxeia + Phi)



II (Dyo + Phi)



III (Apos exo + Phi)



HEMIPHTHORA (Petaste + Phi)



ERFASSUNG DER ZEICHEN

ANZAHL DER PHTHORAI

In spätbyzantinischen Neumentabellen werden, wie schon erwähnt, nicht weniger als zehn Phthora-Semata verzeichnet, die alle verschiedene Stilisierungen des Buchstabens Phi darstellen. Dabei stimmen in der Verteilung der Phthorai auf die einzelnen Echoi die Papadike von Messina und der Codex Barberinus 300 völlig überein. Sie weisen jedem der vier Echoi kyrioi eine Phthora zu, desgleichen dem plagios Protos, plagios Deuterios, dem (Echos) Nenano und dem plagios Tetartos; überdies führen sie mit dem Namen Hemiphonon und Hemiphthoron zwei einander ähnliche zusammengesetzte Zeichen an. Nur leicht weicht von dieser Einteilung der Codex Chrysander ab, indem er dem Barys eine Phthora zuordnet, dem plagios Protos aber nicht.

Demgegenüber läßt die Abhandlung des Manuel Chrysaphes erkennen, daß die Anzahl der in der Praxis üblichen Phthorai etwas niedriger gewesen ist. Besprochen werden hier lediglich die Phthorai der folgenden sechs Echoi: Protos, Deuterios, Tritos, Tetartos, plagios Deuterios und Nenano. Von den Phthorai des plagios Protos und Barys sagt Chrysaphes, daß man sie nicht gebrauche. Zwar seien sie in „alten Büchern“ zu finden, die großen Meister hätten indessen von diesen beiden Phthorai keinen Gebrauch gemacht. Auch dem plagios Tetartos möchte Chrysaphes eine eigene Phthora nicht zuerkennen, da sie nämlich mit der Phthora des Tritos, der sogenannten Nana¹², identisch sei^{12a}. Von einem Hemiphonon und einem Hemiphthoron ist in der Abhandlung nirgends die Rede.

Lassen bereits die Erläuterungen des Manuel Chrysaphes vermuten, daß die hohe Anzahl der in den spätbyzantinischen Traktaten verzeichneten Phthorai nicht zuletzt bestimmten Systematisierungsbestrebungen entsprungen sein müsse, so gestatten

¹² Auch der Codex Chrysander erteilt der Phthora des plagios Tetartos den Namen Nana.

^{12a} Hier der Wortlaut nach der Version des Codex Leningrad 239 (Thibaut, *Monuments*, 90): 'Εὰν γάρ τις θῇση πρῶτου ἤχου φθορὰν καὶ καταλήξῃ εἰς φύσιν ἄλλου ἤχου, οἷον ἂν θέλῃ, οὐ μὴν δὲ εἰς βαρὺν ἢ πλάγιον τοῦ πρῶτου, καθὼς προειρηκάμεν, τοῦτο οὐκ ἔστιν ἐντεχνον, ἀλλὰ πάνυ ἄτεχνον καὶ ἔξω τῆς ἀληθείας. Διὰ τοῦτο γοῦν οὐκ ἔχει ὁ βαρὺς ἢ ὁ πλάγιος τοῦ πρῶτου φθορὰν, ἐπειδὴ πληροὶ τὸ τοιοῦτων ὑστέρημα ἢ φθορὰ αὐτῇ. Εἰ δὲ καὶ εὐρίσκονται ἐν τισι παλαιοῖς βιβλίοις καὶ τούτων τῶν ἤχων φθοραὶ, ἀλλ' οὐκ ἐχρήσαντο ταύτας οἱ μεγάλοι διδάσκαλοι οἱ προειρημένοι. Ἀλλ' οὐδὲ ἡμεῖς χρῆσόμεθα ταύτας, καθὼς εὐρίσκεται καὶ τοῦ πλαγίου τετάρτου φθορὰ εἰς γραφήματα ἀμαθῶν καὶ οὐκ ἔχει καὶ αὐτὴ χρῆσιν, ἐπεὶ ἡ τοῦ νανὰ φθορὰ λέγεται φθορὰ πλαγίου τετάρτου.

weitere Anhaltspunkte den Schluß, daß das Phthorai-System im Laufe der Entwicklung mächtig ausgebaut wurde.

So ist im Pariser Traktat, dessen Entstehungszeit, wie dargelegt, höchstwahrscheinlich ins 12. Jahrhundert fällt, von vier Phthorai die Rede, die im Zusammenhang mit der Tonartenlehre lediglich summarisch erwähnt werden. Der Traktat unterscheidet, wie an anderer Stelle ausgeführt wurde¹³, das Repertoire des *Hagiopolites* vom Repertoire des sogenannten *Asma*. Im ersteren würden zehn Echoi, nämlich vier *kyrioi*, vier *plagale* und zwei *mediale*, gesungen, im letzteren hingegen sechzehn Tonarten, und zwar außer den vier *kyrioi* und vier *plagioi* vier *mediale* und eben vier Phthorai. Dabei wird eine Art Genealogie aufgestellt: Die vier authentischen Echoi seien gewissermaßen die „Stammtonarten“; aus ihnen hätten sich die vier plagalen entwickelt, aus den plagalen dann die vier medialen und aus diesen schließlich die vier Phthorai.

Besonders auffallend ist, daß die Phthorai bereits in der Neumentabelle des Codex L₃, der ältesten erhaltenen byzantinischen Neumentabelle überhaupt, zusammen mit den Tonarten aufgeführt werden. Danach gäbe es vier Echoi (gemeint sind die vier authentischen), drei *mediale*, zwei Phthorai und vier *plagale* Echoi.

Anhand dieser Belege läßt sich also verfolgen, wie die Anzahl der Phthorai allmählich von zwei über vier auf sechs bzw. zehn erhöht wurde.

GRAPHIEN

Fragen wir jetzt nach den in paläobyzantinischen Neumierungen begegnenden Phthora-Semata, so ist zunächst abermals auf die Neumentabelle des Codex L₃ hinzuweisen, die zwei solche Semata verzeichnet, als Phthora nämlich die Ligatur von Dyo und Phi (in unserer Aufstellung Phthora II) und als Hemiphthora die Ligatur von Petaste und Phi. In den Aufzeichnungen des Codex, wie in den übrigen Chartres-Sticherarien auch, treten dagegen außer diesen beiden Ligaturen noch zwei weitere, die wir oben wiedergegeben haben, nämlich die Ligatur von Oxeia und Phi (unsere Phthora I) und die Ligatur von Apeso exo und Phi (unsere Phthora III) auf.

Aus unserer Aufstellung wird noch ersichtlich, daß die Schreibweise der Semata in den Notationen nicht gleichförmig ist. In Chartres-Aufzeichnungen wird das Phi aufrecht geschrieben und außerdem mit der Oxeia oder Petaste ligiert¹⁴. In Coislin- und sematischen Neumierungen erscheint es dagegen meist in liegender Stellung und nicht ligiert¹⁵. Vor allem in den ältesten slavischen Sticherarien und Heirmologien wird

¹³ S. MdO IV, 24 f.

¹⁴ Für die Schreibweise der Phthorai II und III im Codex L ist es bezeichnend, daß das aufrechte Phi allein links neben der Kombination Dyo bzw. Apeso exo steht.

¹⁵ Besondere Schreibweisen treten in einigen Coislin-Quellen entgegen. So werden Phthora III und Hemiphthora in Esphigmenou 54 ligaturmäßig aufgezeichnet. In Patmos 55 weisen die Phthorai hingegen die konjunkturmäßige Graphie auf; das Phi wird allerdings aufrecht geschrieben. Auch in Ochrid 53 erscheint bei der Hemiphthora der Buchstabe gelegentlich in aufrechter Stellung (Bsp. 365). Phthora II wird in diesem Codex zuweilen als Ligatur von Dyo und Phi notiert (Bsp. 357). Die ligaturmäßige Schreibweise der Hemiphthora findet sich schließlich gelegentlich auch in den „archaischen“ Neumierungen der kalabrischen Menäen (s. Taf. VIII/Z. 7).

e-h und *f-c'* lassen sich hingegen nicht belegen). Daneben bestehen „charakteristische“ Quartschritte: *d-g* beispielsweise findet sich sehr häufig im Deuterios und plagios Deuterios, *e-a* im mesos Deuterios. Der Quartschritt *g-c* aber darf geradezu als hervorstechendes Merkmal des plagios und mesos Tetartos apostrophiert werden. In paläo-byzantinischen Aufzeichnungen der Stichera des Deuterios und plagios Deuterios ist er nur dann nachweisbar, wenn ein Phthora-Sema vorliegt. Durch andere Symbole als die Phthora-Zeichen wird er nicht angegeben.

Damit liegt es aber auf der Hand, daß unsere Semata Phthora II und Phthora III, stereotyp den Quartschritt *g-c'* anzeigend, als „Modulationszeichen“ fungieren und gewissermaßen eine Ausweichung zum Tetartos plagios oder mesos herbeiführen. Dabei ist nicht die Kadenzierung entscheidend; die Phthora erzwingt keineswegs immer eine Kadenz auf *g*. Eine Bindung in dieser Hinsicht besteht nicht. Maßgeblich ist einzig und allein der modusfremde Quartschritt.

Jetzt erst wird auch die Definition des Chrysaphes vollends verständlich: „Durch die Phthora wird unerwartet das Melos des gesungenen Echos verdorben; und es entsteht ein anderes Melos und somit auch partielle Enallage. Und nachdem die Phthora aufgelöst ist, wird der vorher gesungene Echos seiner Idee (Natur) gemäß weitergeführt, wie dies vor der Phthora der Fall gewesen ist.“ Aber auch die weiteren Ausführungen des Chrysaphes erscheinen jetzt in hellem Licht.

Die Phthora als modulatorisches Phänomen ist von der *Parallage* streng zu unterscheiden. Unter dem Terminus *Parallage* verstehen Chrysaphes und die spätbyzantinischen Traktate überhaupt die Lehre vom „Wechsel“ der Tonarten durch stufenweises Auf- bzw. Absteigen von einem Grundton zum anderen. Während die *Parallage* in den Gesängen nur ruckartig, das heißt nur „zwischen den Kola“ erfolgt und in paläo-byzantinischen Aufzeichnungen durch die Medialmartyrien angezeigt wird, führt die Phthora, stets innerhalb eines Kolons auftretend, eine Ausweichung zu einer anderen Tonart herbei.

So gesehen, bedeutet die *Parallage*, der Moduswechsel, zunächst nur eine Enallage des Echos, während die Phthora eine Enallage sowohl des Echos als auch des Melos bewirkt. (Auch im Falle der *Parallage* moduliert freilich das Melos, wenn man einen Gesang in seiner Gesamtheit betrachtet; dieser Aspekt stand indessen offenbar nicht im Mittelpunkt byzantinischen Musikdenkens.)

Daß übrigens die Phthora nur als modusfremder Schritt oder modusfremde Passage zu verstehen ist, geht noch aus dem folgenden Passus in der Chrysaphesschen Abhandlung hervor: „Οτε οὖν μέλλει ὁ τεχνίτης ποιήσειν ἐναλλαγὴν τοῦ μέλους μετὰ φθορᾶς, τότε τίθησι τὴν φθορὰν εἰς τὸν πρόποντα τόπον, ὥσπερ σύμβολόν τι, προσημαῖνον τὴν ἐναλλαγὴν τοῦ ἤχου καὶ τοῦ μέλους. Καὶ ἀπὸ τότε φθειρομένου τοῦ μέλους λεπτομερῶς, ποιεῖ ἴδιον μέλος ἢ φθορὰ, μέχρις ὅπου εὖρη τὴν ἀνάπαυσιν αὐτῆς ἢ ὡς τὴν κατάληξιν. Sinngemäß wäre der Passus folgendermaßen zu übersetzen: „Und wenn der Künstler eine Enallage des Melos mittels der Phthora erzielen möchte, dann setzt er das Phthora-Zeichen an dem betreffenden Ort wie ein Symbol, das die Enallage des Echos und des Melos vorankündigt. Und dadurch wird das Melos geringfügig verdorben; und die Phthora schafft ihr eigenes Melos, bis sie aufgelöst wird oder bis zur Kadenz.“

Es bleibt noch zu prüfen, auf welche Weise sich die Phthora-Fälle außerhalb der Gesänge des Deuterios und plagios Deuterios in das gewonnene Bild einordnen lassen. Die Ausweichung zum plagios Tetartos in Beispiel (361), einem Sticheron des Protos entnommen, beschränkt sich lediglich auf drei Töne $gc' a$; dann wird das kurz „unterbrochene“ Melos des Protos sogleich weitergeführt: Die sich anschließende, auf d kadenzierende Formel ist unverkennbar eine Protos-Formel.

In (55) steht das Phthora-Zeichen nur in L_3 am Anfang eines Gesanges des Tritos und zeigt an, daß das Sticheron gleichsam im plagios Tetartos zu eröffnen ist, nämlich mit dem Quartschritt $g c'$. Die Kombination Apeso exo wird durch den Zusatz des Phi als Quartschritt präzisiert.

Der Deutung bedürfen noch die nicht gerade zahlreichen Phthora-Fälle in Gesängen des plagios Tetartos. Hier können freilich die Phthora-Semata die Bedeutung einer Ausweichung zum plagios Tetartos naturgemäß nicht besitzen, vielmehr stehen sie offensichtlich um der exakten Fixierung der Tonhöhen willen. Bezeichnenderweise kommen sie, soweit wir sehen, nur in den Neumierungen des Codex L_3 vor, einer Handschrift, deren sorgfältige Orthographie und deren Reichtum an reinen Tonhöhenzeichen mehrmals hervorgehoben werden mußten (s. Bsp. 362). Auffallend ist allerdings, daß das Melos in (363) und (364) nach der c' -Modalität ausweicht bzw. auf c' kadenziert. Im letzteren Falle liegt eindeutig eine Modulation zum Tritos vor, und es wäre durchaus denkbar, daß das Phthora-Zeichen hier diese Modulation ankündigt.

Nach den bisherigen Ausführungen bedarf die Hemiphthora keiner langen Erörterung mehr. Sie tritt ausschließlich in Gesängen des Deuterios und plagios Deuterios auf, und zwar innerhalb einer stereotypen Formel, deren höchsten Ton (d') sie anzeigt (Bsp. 365–366). Der auf die Phthora folgende Ton ist g ; der Quintfall $d' g$, in den Gesängen des Tetartos und plagios Tetartos geläufig, ist im Deuterios und plagios Deuterios modusfremd. Die Hemiphthora deutet also eine Ausweichung zum Tetartos oder plagios Tetartos an, die sich jedoch nur auf den Quintfall beschränkt. Der Rest der auf d kadenzierenden Formel ist nämlich dem Deuterios bzw. dem plagios Deuterios „von Haus aus“ eigen.

MITTELBYZANTINISCHE PHTHORAI

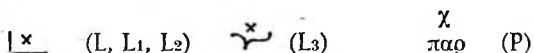
In mittelbyzantinischen Aufzeichnungen kommen, wie schon angedeutet, Phthorai äußerst selten vor. Zwischen ihnen und den späteren Coislin-Neumierungen besteht in dieser Hinsicht keine Verbindungslinie. Die Phthorai wurden bei der „Umschrift“ der Gesänge in die mittelbyzantinische Notation nicht übernommen — offensichtlich, weil sie in Anbetracht der exakten diastematischen Notierungsweise für überflüssig erachtet wurden. Eine ihrer ursprünglichen Aufgaben, nämlich die intervallmäßige Präzisierung der Kombinationen Dyo oder Apeso eso, hatte sich ja von selbst erledigt, und auf die besondere Kennzeichnung modaler Ausweichungen legte man offenbar keinen großen Wert.

Unter diesen Umständen beanspruchen die wenigen Phthorai-Fälle in mittelbyzantinischen Quellen besondere Aufmerksamkeit. Ein recht aufschlußreicher Phthora-Fall begegnet in der mittelbyzantinischen Aufzeichnung des Weihnachtsticheron "Οτε Ἰωσήφ, παρθένε, λύπη ἐπιτρώσκειτο im Codex D fol. 92. Das Stück, wie das Epiphanie-Sticheron "Οτε πρὸς αὐτὸν ἐρχόμενος ὁ πρόδρομος, ein Kontrafaktum des hochberühmten Passionstroparions "Οτε τῷ σταυρῷ προσήλωσαν παρόνομοι, steht im Deuterios, beginnt und schließt mit der Quinte *h*, bewegt sich aber stellenweise im Tetartos, wie die häufigen Thematismos-Figuren auf dem hohen *d* und — nicht zuletzt — eine Delta-Medialmartyrie verraten. Das Phthora-Zeichen findet sich am Schluß des Kolons ἐβόας πρὸς αὐτόν, und zwar bei der zweitönigen Apeso exo-Figur *a-d'* (Bsp. 368). Bemerkenswert ist, daß das Modell "Οτε τῷ σταυρῷ, das auf die Phthora verzichtet, an der entsprechenden Stelle den Quartschritt *g-c'* aufweist (Bsp. 367). Zieht man noch in Betracht, daß der Quartschritt *a-d'* dem Deuterios ganz modusfremd, dem Protos dagegen überaus geläufig ist, so wird deutlich, daß die Phthora des Kontrafaktum die „Ausweichung“ zum Protos als eine ganz ungewöhnliche Wendung eigens markiert. (Demgegenüber muß der Quartschritt *g-c'* obwohl gleichfalls modusfremd, zu diesem Zeitpunkt der Entwicklung den Sängern nicht mehr so ungewöhnlich erschienen sein.)

Diese Auffassung läßt sich noch mit Hilfe der Chrysaphesschen Erläuterungen bekräftigen. Zur Veranschaulichung der Phthora des Protos führt nämlich Chrysaphes unter anderem auch das Sticheron "Οτε τῷ σταυρῷ an, und er sagt dazu, daß Leon Almyriates (dieser Sänger ist sonst unbekannt) in der uns hier interessierenden Zeile an der Stelle πρὸ ἐμοῦ (s. Bsp. 305) die Phthora des Protos setzt, wodurch der bis dahin gültige Echos, nämlich der Tetartos (ὁ ἀπὸ παραλλαγῆς τέταρτος ἦχος), dem Protos weiche. Zwar findet sich die Stelle, auf die Chrysaphes Bezug nimmt (sie kadenziert übrigens auf *d*), drei Kola später als die soeben besprochene; die Erwähnung der Modulation zum Protos innerhalb derselben „Zeile“ (damit sei der Chrysaphessche Terminus πούς wiedergegeben) ist jedoch bemerkenswert und veranlaßt zu der Annahme, daß Leon Almyriates, indem er die Phthora des Protos „anbrachte“, sich auf eine bereits bestehende Tradition stützen konnte^{16a}.

^{16a} Hier der Passus nach der Version des Codex Jerusalem 332 (Tardo, *Melurgia*, 236): Εἰς τὸν ἀπὸ παραλλαγῶν γὰρ ἦχον τέταρτον. ἐκεῖ τίθησι τὴν φθορὰν τοῦ πρώτου... Ποιεῖ δὲ καὶ τοῦτο Λέων ὁ Ἀλμυριάτης εἰς τὸ στιχηρὸν τῶν ἁγίων παθῶν τὸ "Οτε τῷ σταυρῷ. Εἰς τὸν δευτέρου πῶδα, τὸ "ἐβόα πρὸς αὐτούς", εἰς τὸν ἀπὸ παραλλαγῆς τέταρτον ἦχον, εἰς τὸ "πρὸ ἐμοῦ" τίθησι τὴν φθορὰν τοῦ πρώτου. Καὶ γίνεται ὁ ἀπὸ παραλλαγῆς τέταρτος ἦχος πρώτος καὶ κατέρχεται μέχρι τέλους εἰς τὴν αὐτὴν τάξιν. Τὸ ἀπὸ παραλλαγῶν γὰρ μέρος τηρεῖται ἀλῶβητον ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τοῦ εὐρεθῆναι τὴν τοῦ πρώτου [ἦχου] φθορὰν, ἀπὸ δὲ τῆς φθορᾶς τούτου αὐ-στέλλεται τοῦ πρώτου μέλους ἡ ἰδέα καὶ ἡ παραλλαγή αὐτοῦ καὶ ποιεῖ ἡ φθορὰ ἴδιον μέρος καὶ παραλλαγὴν ἄλλην. Angemerkt sei, daß in der Version des Parisinus suppl. grec 815, fol. 28, der Sänger, auf den sich Chrysaphes hier bezieht, Leon Albyriotes genannt wird.

4. Parechon



Dieses Sema, in der Neumentabelle des Codex L3 verzeichnet, tritt so gut wie ausschließlich in Chartres-Neumierungen auf, und zwar meist als erste oder als letzte Neume eines Kolons, bisweilen „zwischen zwei Kola“, sehr selten inmitten eines Kolons. In Gesängen des Tetartos steht es, wie die Beispiele (369–371) veranschaulichen, regelmäßig zur Bezeichnung des Tones *c'*, in (371) korrespondiert es sogar mit dem mittelbyzantinischen Epechema Nana.

Es ist zu beachten, daß nicht nur das Kolon, an dessen Anfang das Parechon begegnet, mit *c'* beginnt, sondern daß auch das jeweils vorangehende Kolon meist auf *c'* kadenziert. Solche auf *c'* kadenzierenden und um *c'* kreisenden Phrasen kommen in den Gesängen des Tetartos sehr häufig vor, gehören jedoch der Sphäre des Tritos an und sind im Rahmen des Tetartos als modusfremde Zonen aufzufassen. Gerade dies macht aber die Eigenart der meisten Stichera des Tetartos aus, daß sie recht oft zum Tritos neigen. Neben den Kadenzzen auf *d'*, dem Hauptton und häufiger sogar der Finalis des Tetartos, bezozugen sie in besonderem Maße die Kadenzzen auf *c'*. Dieses Schwanken zwischen den „Tönen“ *d'* und *c'* verleiht ihnen die eigene Physiognomie.

Berücksichtigt man noch, daß der Name Parechon soviel wie etwa „der einem Echos benachbarte oder beiliegende Ton“ bedeutet¹⁷, so liegt es auf der Hand, daß das Sema Parechon in Gesängen des Tetartos *c'* als den (vom Hauptton *d'* aus gesehen) nächstliegenden Ton bezeichnet und somit auch die bereits erfolgte Modulation zum Tritos verdeutlicht.

Genau die gleiche Bedeutung besitzt das Parechon auch in den Gesängen des plagios Tetartos. Da jedoch hier *g* Hauptton ist, zeigt es *f* als nächsttieferen Ton und zugleich auch eine Ausweichung zum Tritos oder besser zum Barys an, wie die bereits besprochenen Fälle mit der Ligatur von zwei Kondeumata und Parechon bzw. Pelaston veranschaulichen.

¹⁷ Es verdient hier festgehalten zu werden, daß der Terminus *Paraechion* (oder auch *Paraechios*) bereits im alchimistischen Traktat des Pseudo-Zosimos, einer wohl im ausgehenden 8. oder frühen 9. Jahrhundert entstandenen Lehrschrift, vorkommt. Hier wird er als Bezeichnung eines der sechs Eide (*καθαρόν, πλάγιον, ἴσον, κέντρον, ἄηχον* und *παράηχον*) angeführt. O. Gombosi (*Studien zur Tonartenlehre des frühen Mittelalters III*, AML 1940, 29–52) interpretiert die sechs Eide als Tetrachorde und stellt die durchaus plausible Hypothese auf, daß von den drei aufsteigenden Tetrachorden Kentron, Katharon und Paraechion das Kentron als das mittlere zu betrachten und (da das Katharon, wie aus dem Traktat hervorgeht, höher als das Kentron liegt) das Paraechion als das tiefste zu lokalisieren wäre. Für diese Deutung sprechen unbedingt die Ergebnisse unserer neumenkundlichen Untersuchungen. Als musiktheoretischer Terminus dürfte der Ausdruck Parechon bzw. Paraechion in der Zeit zwischen dem 8. und 11. Jahrhundert in erster Linie die Bedeutung des „beiliegenden“ Tones resp. Tetrachordes besessen haben. In späteren Musiktraktaten, so zum Beispiel im Codex Vaticanus gr. 872 (s. Tardo, *Melurgia*, 172), wird freilich das Wort Parechon meist synonym mit *παράφωνον*, d. h. in der Bedeutung des „falschen“ Tones gebraucht.

Damit sind bereits die häufigsten Parechon-Fälle besprochen. Die restlichen begegnen vorwiegend in Gesängen des Barys und plagios Protos. Hier scheint das Parechon die Modulation vom Protos oder plagios Protos zum Barys anzudeuten oder einzuleiten (Bsp. 372). Besonders interessant ist Beispiel (238), wo das Parechon in L₃ mitten im Kolon steht, und zwar links neben den Zeichen Chartres-Bareia und Psele. Hier markiert es offensichtlich nicht nur die Modulation vom plagios Protos zum Barys, sondern es verdeutlicht auch, daß die Bareia nicht mit *hg*, sondern mit *bg* wiederzugeben ist. In diesem Falle fungiert das Parechon zweifellos auch als Alterationszeichen.

Außerhalb des Chartres-Bereiches kommt das Parechon, soweit wir sehen, nur dreimal in Patmos 55 vor. In allen drei Fällen handelt es sich höchst wahrscheinlich um spätere Eintragungen. Aufschlußreich ist, daß das Parechon hier nicht als richtiges Sema, sondern als Buchstabenneume auftritt. Auf fol. 42v/7 steht es in einem Heirmos des Tritos über dem Xeron Klasma, das die Figur *c'h* (H fol. 47v/12) bzw. *hcch* (G fol. 324/16) anzeigt. Auf fol. 112v/15 begegnet es in einem Heirmos des plagios Protos über der Bareia und weist offenbar auf eine in diesem Echos ungewöhnliche g-Kadenz hin. Auf fol. 117/8 findet es sich schließlich in einem Heirmos des plagios Protos über dem Apostroph, vermutlich um eine Ausweichung zum Barys anzudeuten (vgl. H fol. 89v/11 und G fol. 143v/8).

Drittes Buch

NOTATIONSSTADIEN
CHRONOLOGIE
TRANSKRIPTIONSTECHNIK

XII

DIE STADIEN DER PALÄOBYZANTINISCHEN NOTATIONEN

1. Präliminarien

DIE DIASTEMATIE ALS ZIEL DER SEMEIOGRAPHISCHEN ENTWICKLUNG

Verglichen mit den jüngeren Perioden der byzantinischen Semeiographie mag die älteste Epoche, worunter die Zeit vom 10. bis etwa zum ausgehenden 12. Jahrhundert zu verstehen ist, geradezu „dynamisch bewegt“ genannt werden. Zwar wird man die nachfolgenden Epochen der mittel- und spätbyzantinischen Neumenschrift keineswegs als ganz und gar „statisch“ ansprechen dürfen; denn auch hier lassen sich bestimmte Entwicklungszüge beobachten. Gemessen an den beträchtlichen Wandlungen, denen die paläobyzantinischen Notationen unterworfen sind, verlieren sie doch entschieden an Bedeutung. Die Periode der paläobyzantinischen Semeiographie befindet sich nämlich gewissermaßen in stetigem Fluß. Sie wird von bedeutsamen Veränderungen durchfurcht, für die Parallelen aus späterer Zeit sich nicht heranziehen lassen.

Dieser Sachverhalt läßt sich unschwer erklären: Die mittel- und spätbyzantinische Neumenschrift nehmen ihren Lauf von einer Basis aus, die alle Kennzeichen der Vollendung trägt. Beide sind diastematisch, und zwar derart strukturiert, daß eine weitere Entwicklung in dieser Hinsicht kaum möglich gewesen wäre. Demgegenüber besitzen die paläobyzantinischen Notationssysteme den Vorzug der diastematischen Akribie nicht. Gerade diese Vollkommenheit ist aber das Ziel, das sich als treibende Kraft der gesamten Entwicklung erweist.

Vollends gilt das für die Coislin-Notation. Die Ausbildung der sogenannten mittelbyzantinischen Schrift in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts stellt ja das Ergebnis einer geradlinigen, zwei Jahrhunderte lang andauernden Entwicklung dar, die die Coislin-Notation durchlaufen hat. Das Studium der Chartres-Notation dann lehrt zwar, daß sie dieses Ziel, aus Gründen, die noch erläutert werden sollen, nicht erreicht hat. Ihre Entwicklung verrät aber deutlich das intensive Bemühen um Beseitigung der erkannten notationstechnischen Mängel, und es ist nochmals zu konstatieren, daß im Spätstadium vor allem mit Hilfe der Buchstabenneumen eine bemerkenswerte Präzision erzielt werden konnte.

DIE NOTATIONSTECHNISCHEN VERÄNDERUNGEN ALS ANGELPUNKT DER UNTERSUCHUNG

Zu den Ergebnissen unserer bisherigen Untersuchung gehört auch die Erkenntnis, daß die Entwicklung der paläobyzantinischen Notationssysteme nicht nur von ähn-

lichen Bestrebungen gesteuert wird, sondern daß sie auch in mehreren Stadien verläuft. Bei der Besprechung der einzelnen Zeichen haben wir in der Neumatation der Handschriften zahlreiche „Veränderungen“ registrieren können, die, wenn sie in Beziehung zueinander gesetzt werden, eine nahezu lückenlose Rekonstruktion des Entwicklungsprozesses und dessen Stadien ermöglichen. Hier gilt es also, die einzelnen Stadien zu bestimmen und sie gegeneinander so scharf wie nur möglich abzugrenzen. Hierzu ist nochmals anzumerken, daß die bereits beobachteten Veränderungen auf drei Wegen erfolgen: Entweder werden neue Zeichen eingeführt oder bestimmte Neumen werden mit Hilfe bestehender „Zusatzzeichen“ in ihrer Bedeutung präzisiert (letztere Zeichen erreichen also einen höheren Häufigkeitsgrad) oder es werden die stenographischen Symbole in Einzelzeichen aufgelöst, was allerdings kaum für die Chartres-, sondern fast ausschließlich für die Coislin-Notation gilt.

Die Form der Neumen als chronologisches Kriterium

Die Unterscheidung der einzelnen Stadien unserer beiden paläobyzantinischen Notationssysteme bildet, wie schon ausgeführt, für die Aufstellung einer chronologischen Ordnung der Quellen eine *conditio sine qua non*. Unter all den in Kap. II angeführten und teilweise schon besprochenen Datierungskriterien besitzt das Kriterium „Notationsstadium“ den höchsten Rang und Zuverlässigkeitsgrad. Nur im Zusammenhang mit diesem erweisen sich die übrigen als hochwertig. Das gilt selbst für unser spezifisch paläographisches Kriterium, nämlich „die Form der Neumen“, auf das eine systematisch fundierte chronologische Methode nicht verzichten darf, das aber für sich genommen nicht mehr als allenfalls grobe Zuweisungen gestattet.

Einige Anhaltspunkte für die Altersbestimmung einer Quelle lassen sich freilich schon aus der Berücksichtigung der Neumenformen gewinnen: Erinnert sei beispielsweise an die Ausführungen über die Schreibweise der *Tonoi synthetoi mega Kratema* und *Xeron Klasma* (s. S. 195). In den ältesten Quellen werden sie stets als Konjunkturen geschrieben, während sie in mittelbyzantinischen und schon in den späteren Coislin-Aufzeichnungen regelmäßig als Ligaturen begegnen. So wird man eine Handschrift, welche die beiden *Tonoi* konjunkturmäßig notiert, niemals dem 12. Jahrhundert zuweisen dürfen, wie auch umgekehrt die ligaturmäßige Schreibweise der beiden Zeichen niemals ein Indiz für ein sehr hohes Alter sein kann. Zu bemerken ist des weiteren, daß bestimmte Neumen, und zwar das *Elaphron* (s. S. 177), das *Klasma* und der Apostroph in den ältesten Quellen die eckige Form aufweisen, wogegen sie in den jüngeren die runde Form bevorzugen.

So wichtig solche und ähnliche Beobachtungen sein mögen, ihre Bedeutung als Datierungshilfen darf nicht überschätzt werden. Eine zuverlässige Chronologie kann nur das Ergebnis einer Untersuchung der Notationsstadien sein, und es läßt sich zeigen, daß sich auf diesem Wege eine unerwartet hohe Präzision erzielen läßt. Während die griechische Paläographie ihre Datierungskriterien aus den Buchstaben-

formen gewinnen muß¹ und, indem sie die Entwicklung der Schrift verfolgt, notgedrungen größere Zeitabschnitte ins Auge faßt (da ja naturgemäß Buchstabenformen und Schrifttypen sich nicht geradezu rapide wandeln), vermag die Musikwissenschaft, besonders im Falle der paläobyzantinischen Neumendenkmäler, Handschriften innerhalb kleinerer Zeitabschnitte zu datieren und auf jeden Fall eine chronologische Ordnung der Quellen mit größerer Exaktheit aufzustellen.

Gemessen an der griechischen Paläographie befindet sich die Musikwissenschaft in dieser Hinsicht in einer weitaus günstigeren Lage.

2. Die Stadien der Chartres-Notation

CHARTRES I

Dieses Notationsstadium wird vor allem durch den Codex L vertreten. Die hervorstechendsten Kennzeichen sind, wie dargelegt, neben der Nichtneumierung zahlreicher Silben das Fehlen des Chartres-Ison und des Chartres-Oligon (der episematischen Oxeia). Als „positives“ Kennzeichen mag das Auftreten der Punkt-Neumen regelmäßig am Schluß der Heirmen und häufiger am Schluß der Kola hervorgehoben werden. Sofern die Punkte neben anderen Neumen begegnen, fungieren sie als musikalische Interpunktionszeichen, während sie die Bedeutung von Tonwiederholungszeichen besitzen, wenn sie allein stehen.

Bis auf das Ison und Oligon kommen bereits in diesem Stadium die meisten der Grundzeichen und der „großen Zeichen“ der Chartres-Notation vor. Kombinationen von Oxeia oder Petaste und Dyo Kentemata sind häufig, unbekannt ist hingegen die Kombination von Apostroph und Dyo Kentemata. Von den Hemitona fehlt das Kouphisma. Buchstabenneumen treten häufiger auf, und zwar das Oligon-Epistem, die Psele, die Chamele und das Kratema. (Das Elaphron läßt sich in den Aufzeichnungen des Coislin-Faszikels nachweisen.) Mit dem Oligon-Epistem werden nicht nur Apostroph und Petaste, sondern auch andere Neumen dotiert (die Oxeia ausgenommen). Hypotaxis ist bereits hier in Form der episematischen Petaste bekannt. Mega Kratema und Xeron Klasma werden konjunkturmäßig geschrieben, das Klasma ist eckig, der Apostroph aber rund. Die Handschrift ist ursprünglich als „Textbuch“ bestimmt gewesen.

Läßt sich an den Aufzeichnungen des Codex L eine sehr frühe Stufe der Chartres-Notation studieren, so muß doch nachdrücklich darauf hingewiesen werden, daß seine Neumation keineswegs die älteste Stufe dieser Semeiographie repräsentiert. Hand-

¹ An jüngeren Arbeiten zur griechischen Paläographie wären hier vor allem anzuführen: Robert Devreesse, *Introduction à l'étude des manuscrits grecs*, Paris 1954; Herbert Hunger, *Studien zur griechischen Paläographie*, Biblos-Schriften, Band 5, Wien 1954; derselbe, *Antikes und mittelalterliches Buch- und Schriftwesen*, in: *Geschichte der Textüberlieferung der antiken und mittelalterlichen Literatur*, Zürich 1961, Band I S. 25–147.

schriften eines noch älteren Notationstyps sind zwar nicht überliefert. Der Codex L₃ enthält indessen in seinem Oktoechos-Teil einige Theotokia, deren Neumierungen, gemessen an denen des Codex L, ein noch „archaischeres“ Gepräge aufweisen. Diese Neumierungen dürften der nicht mehr greifbaren Urnotation sehr nahe gestanden haben. Vergleicht man sie mit den Aufzeichnungen des Codex L, so werden vor allem drei Unterschiede deutlich: Die Anzahl der unneumierten Silben liegt bei ihnen etwas höher, sie kennen die Buchstabenneumen nicht — dieses „negative“ Kennzeichen verbindet sie also in gewisser Weise mit den kondakarischen Notierungen —, schließlich machen sie vom Kentema und von den Dyo Kentemata einen äußerst sparsamen Gebrauch. Entschließt man sich, auch diese archaischen Aufzeichnungen dem ersten Chartres-Stadium zuzuweisen, so muß man folgerichtig die Neumation des Codex L ins „ausgehende Chartres I“ versetzen.

CHARTRES II

Die Einführung des Chartres-Ison und des Chartres-Oligon (der episematischen Oxeia) markiert den Beginn dieses Stadiums, dem die Codices L₁, L₂ und Lavra Γ 74 angehören. Beide Veränderungen mögen als einschneidend angesprochen werden. Neu sind auch die aus der Einführung des geraden Ison resultierenden Kombinationen Strich (Ison)-Punkt und Ison mit Dyo Kentemata. Die Kombination Chartres-Oligon mit Dyo Kentemata läßt sich hingegen hier noch nicht nachweisen. Demgegenüber kommt hier, wenn auch selten, die Kombination von Apostroph und Dyo Kentemata vor (s. Bsp. 77, 114, 196, 198, 218, 233, 267). Weitere Veränderungen gegenüber Chartres I lassen sich nicht beobachten. Das Kouphisma ist immer noch unbekannt. Zahlreiche Silben bleiben weiterhin unneumiert.

Alle drei Handschriften waren ursprünglich als „Textbücher“ bestimmt: ihre Texte tragen Spiritus und grammatische Akzente. Da die Anzahl der unneumierten Silben in L₁ höher liegt als in L₂, ließe sich daraus schließen, daß diese Handschrift jünger als jene ist. Selbstverständlich gilt das auch für das Sticherarion Lavra Γ 74, das ja von dem Schreiber des Codex L₂ aufgezeichnet worden ist.

CHARTRES III

Als repräsentativ für dieses Stadium sind die „regulären“ Neumierungen des Codex L₃ zu nennen. (Etliche Stichera vor allem im Oktoechos-Teil gehören, wie angedeutet, älteren Notationsstufen an und sollen hier noch außer Betracht bleiben.)

Gegenüber Chartres II machen sich mehrere Neuerungen bemerkbar. Als drittes Hemitonon wird das Kouphisma eingeführt, und zwar wird der Buchstabe Kappa nicht nur mit der Petaste ligiert, sondern er vereinigt sich gelegentlich auch mit dem Kratema, der Oxeia oder der Kombination Apeso exo. Neben dem Kouphisma scheinen auch weitere Buchstabenneumen hier erstmals zum Zwecke der Präzisierung Verwendung gefunden zu haben. Sowohl das Bathy als auch der Tonbuchstabe Delta lassen sich jedenfalls weder in L noch in L₁ und L₂ nachweisen. Auch die Kombina-

tionen Chartres-Ison mit Apostroph und Apostroph mit Oxeia begegnen in Chartres II nicht.

Außerdem erreichen in L₃ bestimmte Neumen und Kombinationen einen höheren Häufigkeitsgrad. Das gilt ebenso für den episematischen Apostroph wie für die Chamele, das Rhapsima und vor allem für die Kombination von Apostroph und Dyo Kentemata. Sie findet sich in L₃ sehr häufig dort, wo L₁ bzw. L₂ den bloßen Apostroph bzw. eine unneumierte Silbe aufweisen (s. Bsp. 47, 53, 98, 107, 115, 137, 141, 148, 161, 192, 197, 199, 202, 218, 221, 250, 269).

Auffallend ist des weiteren die „moderne“ Schreibweise einiger Neumen. So wird die Chamele, wie in den jüngeren Coislin- und mittelbyzantinischen Quellen, meist neben dem Apostroph geschrieben, während L₁ und L₂ sie meist über ihm notieren. Das mega Kratema wird dann zwar als Konjunktur aufgezeichnet, das Xeron Klasma aber zeigt bereits eine „halbligaturmäßige“ Schreibweise, insofern, als das Klasma mit der zweiten Oxeia der Diple ligiert wird. Recht bemerkenswert sind ferner die eigenwilligen Formen einiger Chartres-Neumen, so des Rhapsima, Parechon und der Strangismata. Sie dürfen jedoch als Argument für eine jüngere Entstehungszeit des Codex nicht unbedingt gewertet werden, da sie nämlich in den noch jüngeren Chartres-Quellen des vierten Stadiums nicht wiederkehren.

Große Bedeutung für die Altersbestimmung des Codex L₃ ist hingegen den Beobachtungen zuzuerkennen, daß diese Handschrift weder Akzente noch Spiritus trägt, von Anbeginn also als „Gesangbuch“ bestimmt war und, gemessen an L₁ und L₂, eine geringere Anzahl unneumierter Silben aufweist.

Die angeführten notationstechnischen und paläographischen Besonderheiten liefern, zusammengenommen, den stringenten Beweis, daß der Codex L₃ jünger als L₁ und L₂ ist. Darüber hinaus lassen sie erkennen, daß durch häufigere Verwendung bestimmter Buchstabenneumen und Neumierung einer größeren Anzahl unneumiert gebliebener Silben in Chartres III gegenüber Chartres II bereits ein beachtlicher Schritt in Richtung auf die Präzisierung der Tonhöhenverhältnisse getan wurde. Die letzte Stufe dieser Entwicklung wird indessen erst mit Chartres IV erreicht.

CHARTRES IV

Gegenüber Chartres III lassen sich vor allem zwei graduelle Unterschiede beobachten. Einmal werden alle (oder fast alle) unneumiert gewesenen Silben nunmehr mit Tonzeichen versehen, zum anderen wird von dem Oligon-Epistem ein geradezu exzessiv zu nennender Gebrauch gemacht. Diese Entwicklung erscheint bereits in einigen Aufzeichnungen des Codex L₃ vorbereitet, wofür das Palmsonntagsticheron "Ω ποιητὰ συναγωγή fol. 22 ein lehrreiches Beispiel bietet. Es ist bemerkenswert, daß von den 169 Silben des Sticheron keine einzige unneumiert bleibt; zudem läßt sich das Oligon-Epistem hier nicht weniger als 35mal registrieren.

Vertreten wird dieses Spätstadium in erster Linie durch die Chartres-Aufzeichnungen des Codex Va und durch den Codex Sinaiticus graecus 1219. Das Verhältnis des Codex Va zu den ältesten Chartres-Quellen L₁, L₂ und L₃ wurde bereits oben S. 71 untersucht.

Die dort durchgeführten Vergleiche lassen deutlich erkennen, wie konsequent die Entwicklung der Chartres-Notation in Richtung auf die Neumierung der unneumierten Silben gewesen ist. Um einige wesentliche Züge läßt sich das gewonnene Bild bereichern, wenn man noch die Codices Lavra Γ 74 (L₄) und Sinaiticus graecus 1219 (Sin), als Vertreter des zweiten und vierten Stadiums, hinsichtlich der Anzahl unneumierter Silben und der Häufigkeit des Oligon-Episeims miteinander vergleicht. Der folgenden Zusammenstellung liegen drei Weihnachtsstichera zugrunde.

Incipit	Silbenanzahl	Unneumierte Silben		Oligon-Episeim	
		L ₄	Sin	L ₄	Sin
Ἡ ἀπαρχὴ τῆς ἡμῶν σωτηρίας L ₄ fol. 24; Sin fol. 62	89 bzw. 88 ²	14	3	5	31
Χορεύουσιν ἄγγελοι πάντες L ₄ fol. 24v; Sin fol. 62v	72	10	3	2	11
Παράδοξον μυστήριον οἰκονομεῖται σήμερον L ₄ fol. 25; Sin fol. 63v	61 bzw. 60 ³	5	3	0	9
Σήμερον ὁ Χριστός (s. Taf. X)	113	9	5	3	11

Diese Zusammenstellung bedarf keines Kommentars. Es sei lediglich festgehalten, daß in Sin die Texte viele Abbreviaturen aufweisen und daß mehrere Silben nur deshalb unneumiert geblieben sind, weil die betreffenden Wörter nicht ausgeschrieben waren.

Zur Neumation des Codex Sinaiticus gr. 1219 ist noch zu bemerken, daß sie, soweit wir sehen, merkwürdigerweise das Kouphisma nicht kennt. In dieser Hinsicht stimmt Sin mit L₄ überein⁴. Demgegenüber begegnet das Kouphisma in den Chartres-Stichera des Codex Va einigemal. Daß die Kombination des Chartres-Oligon mit den Dyo Kentemata nur in Va und Sin auftritt, wurde bereits erwähnt.

Dem Stadium Chartres IV wäre noch das verlorengegangene Sticherarium Nr. 18 der Andreas-Skete auf dem Athos zuzuordnen, von dem lediglich die Photos zweier Seiten erhalten geblieben sind⁵. Auch hier weisen die überlieferten Aufzeichnungen keine unneumierten Silben auf; das Oligon-Episeim begegnet allerdings seltener als in Sin. (So in der Neumierung des oben angeführten Παράδοξον μυστήριον nur zweimal.)

² L₄ schreibt θεάσασθαι, Sin hingegen θεάσθαι.

³ L₄ hat die Lesart ὅπερ γὰρ ἦν μεμένηκεν; in Sin fehlt das Wort γὰρ.

⁴ S. Taf. XVI/Z. 10; man vergleiche ferner Sin fol. 59v/Z. 15 (SNA 142) mit L₄ fol. 21v/Z. 4 (SNA 15) und Crypt. A. a. 14 fol. 229v/Z. 16 (Petresco, Taf. II); Sin fol. 63/Z. 10–11 und Z. 13 mit L₄ fol. 25/Z. 1–2 und Z. 4 und Crypt. A. a. 14 fol. 234/Z. 16 und Z. 20.

⁵ Reproduktionen: Wellesz, *History*, 278; SNA 1.

3. Die Stadien der Coislin-Notation

COISLIN I

Mit Chartres I hat dieses Stadium mehrere Kennzeichen gemein: Zahlreiche Silben bleiben unneumiert, es fehlen die Zeichen für das Ison und Oligon, das Kouphisma und die Kombination von Apostroph und Dyo Kentemata sind unbekannt, mega Kratema und Xeron Klasma werden konjunkturmäßig geschrieben, Punkte fungieren als Interpunktions- und Tonwiederholungszeichen. Beiden Stadien gemeinsam sind ferner die meisten Grundneumen, die Hemitona Klasma und Parakletike sowie mehrere Konjunkturen.

Die folgenden Unterschiede wiegen aber schwer: Buchstabenneumen kommen in Coislin I, von den sui generis-Fällen P und E abgesehen, nur sparsam vor; und die vielen eigentümlichen „großen Zeichen“ der Chartres-Notation sind dem Coislin-System von Anfang an fremd. Themata werden fast ausschließlich mit dem Thematismos und dem Thema haploun wiedergegeben (s. Bsp. 300, 302, 328). Kombinationen des Thema haploun mit dem Xeron Klasma oder mit der Konjunktur von Dyo Apostrophoi und Klasma lassen sich nachweisen. Der Thematismos wird meist mit der Ligatur oder Konjunktur von unzialem Theta und Petaste sowie mit darunter stehender Diple gezeichnet. Das Thema haploun ist auch der Chartres-Notation eigen.

„Coislin I“ läßt sich vor allem mit den Heirmologien P und E belegen. Aber auch der Faszikel fol. 51–58 des Codex L sowie das Fragment Lg gehören hierher. Stichereien in „Coislin I“ sind dagegen nicht überliefert (von den slavischen Quellen kann hier abgesehen werden); sowohl der Codex Ls als auch die Menäen aus Carbone tradieren jedoch einige Aufzeichnungen (zwei Theotokia bzw. drei Stichera), die ganz eindeutig diesem ältesten Coislin-Stadium angehören. Es muß also ganze Stichereien in Coislin I gegeben haben.

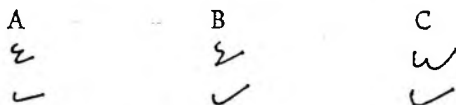
Fassen wir die drei Aufzeichnungen in den kalabrischen Menäen (s. Tabelle IX unter a) ins Auge — die beiden Theotokia des Codex Ls sollen weiter unten besprochen werden —, so zeigen sie weitgehende Ähnlichkeit mit der Neumation der genannten Heirmologien. Auch sie kennen weder das Ison noch das Oligon, weisen aber Punkte auf. (Letzteres gilt für *Οικειωθεῖς ἡλίω* und *Πολύχουν ἐβλάστησας*.) An den Aufzeichnungen von *Ἐπαξίως ἐκλήθης* und *Οικειωθεῖς ἡλίω* fällt dann die hohe Anzahl unneumierter Silben (rund die Hälfte) besonders auf. Von den 158 Silben des *Οικειωθεῖς ἡλίω* (s. Taf. II) bleiben 75 unneumierte (ca. 47,5%). In dieser Hinsicht unterscheiden sich die genannten sticherarischen Aufzeichnungen von den parallelen heirmologischen wesentlich. In diesen letzteren liegt nämlich die Anzahl unneumierter Silben weitaus niedriger (im Durchschnitt etwa ein Viertel).

ZWEI NOTATIONSSTUFEN IN PATMOS 55

Ganz gleichgültig von welchem speziellen kodikologischen Gesichtspunkt noch die Aufzeichnungen der Heirmologien Esphigmenu 54 und Patmos 55 miteinander man auch vergleicht, es dürfte sich kaum übersehen lassen, daß zwischen ihnen in paläo-

graphischer Hinsicht ein bedeutender Unterschied besteht. Während in E das Schrift- und Neumenbild — von späteren Eintragungen bestimmter Buchstabenneumen abgesehen (s. S. 168) — erstaunlich einheitlich ist, springt in P der häufige Wechsel des Schriftcharakters förmlich in die Augen. Eine detaillierte Prüfung des Sachverhalts führt zu dem Ergebnis, daß an der Anfertigung dieser Handschrift mindestens zwei Schreiber und drei Neumatoren beteiligt sind.

Fassen wir zunächst die Neumatoren A, B und C ins Auge, so lassen sich die markantesten Unterscheidungsmerkmale ihrer Aufzeichnungen aus der Schreibweise der Parakletike und der Petaste gewinnen. Sie treten in den folgenden Formen entgegen:



Ob diesen drei Neumatoren drei oder nur zwei Schreiber der Texte entsprechen, läßt sich nicht leicht entscheiden. Zwar hat es den Anschein, als stammten die von A und B neumierte Texte von demselben Schreiber; doch darf nicht verschwiegen werden, daß gelegentliche Abweichungen in der Gestalt bestimmter Buchstaben gegeben sind. Fest steht, daß die von C mit Tonzeichen versehenen Texte von einem zweiten Schreiber aufgeschrieben wurden. Seine Schrift unterscheidet sich deutlich von der Schrift des ersten Schreibers (bzw. der beiden ersten Schreiber) und zeichnet sich noch durch besondere Merkmale aus (eigenwillige Ligaturen von Tau und Alpha oder Sigma und Alpha am Ende bestimmter Wörter)⁶. Es verdient, besonders hervorgehoben zu werden, daß die von A und C neumierte Texte regelmäßig in 15 Zeilen angeordnet sind, während B meist bei 17- bzw. 16zeiligen Texten in Erscheinung tritt.

Die drei Neumatoren sind an den Neumierungen der Handschrift in folgender Weise beteiligt:

fol. 1—16: A; 17—32v: B (17 Zeilen); 33—54v: A; 55—57v: C; 58—65v: B (17 Zeilen); 66v: C; 67—89v: A; 90—102v: B (17 Zeilen); 103v—127v: A; 128v—131v: C; 132—143: B; 145—147v: C; 148—163v: A; 164—169: C; 170—173v: B (16 Zeilen); 173v—182v: C (fol. 173v—179: 16 Zeilen, von fol. 180v an wieder regulär 15 Zeilen); 183—198v: A.

Zu erwähnen ist noch, daß vier einzelne Heirmen und eine Akolouthie innerhalb des ersten Abschnitts ursprünglich unneumiert waren und nachträglich von einem vierten Neumator (D) mit Tonzeichen versehen wurden. Es handelt sich um die folgenden Neumierungen :

⁶ Sprechen wir hier von Schreibern und Neumatoren als von verschiedenen Personen, so nur, weil im Falle der byzantinischen Musikhandschriften Schreiben des Textes und Neumierung zwei verschiedene Arbeitsvorgänge bilden, die häufig von verschiedenen Personen ausgeführt wurden. (Infolge der komplizierten Notation erforderte die Neumierung eigens ausgebildete Kräfte.) Das schließt natürlich nicht aus, daß die Textschreiber in P auch als Neumatoren gearbeitet haben. Es ist sogar wahrscheinlich, daß A und C die von ihnen neumierte Texte geschrieben haben. Die Aufzeichnungen von C verraten übrigens eine geringere Übung in der Neumierung als die von A und B.

- fol. 6v Τὸ θαυμαστὸν ὄνομα τοῦ κυρίου, ὠδή β' (!)
 fol. 9v Κρίσιν ἀληθῆ ποιήσει κύριος, ὠδή β' (!)
 fol. 13v/14v Ὡς ἤπειρον τὴν ἄβυσσον (vollständige Akolouthie)
 fol. 15 Ἀκηκὼς δ' Ἀμβακούμ, ὠδή δ'
 fol. 15v Τὴν ἐν γενεαῖς γενεῶν, ὠδή θ'

Die dargelegten paläographischen Besonderheiten unseres Patmiacus sind darum bedeutsam, weil an ihnen eine notationshistorisch wichtige Erscheinung erkennbar wird. Es läßt sich nachweisen, daß B und C nach einer anderen Vorlage kopiert haben als A. Auffallend ist zunächst, daß in den Aufzeichnungen dieses Neumators der Stavros regelmäßig als Schlußneume der Heirmen auftritt, während in den übrigen Aufzeichnungen die Schlußsilben der Heirmen nicht mit dem Kreuz, sondern mit anderen Zeichen (Diple, Apostroph, Dyo Apostrophoi, Punkt) versehen sind oder unneumiert bleiben⁷. So interessant dieser Unterschied auch anmutet, wir hätten ihm keine übermäßige Bedeutung beigemessen, wenn es sich nicht gezeigt hätte, daß damit noch ein zweiter Unterschied verbunden ist. In den stavros-losen Neumierungen liegt nämlich die Anzahl unneumierter Silben erheblich höher als in den anderen. Das wird vor allem bei einem Vergleich jener Heirmen und Akolouthiai deutlich, die in P zweimal aufgezeichnet sind, das eine Mal von A, das andere Mal von B.

Von den insgesamt 430 Silben der Akolouthie Ἄσμα καινόν, ὕμνον ἄσωμεν Χριστῷ bleiben in der ersten Aufzeichnung fol. 9v 113 Silben unneumiert (26%), in der zweiten hingegen fol. 17v 137 Silben (ca. 32%). In den beiden Aufzeichnungen des Heirmos Στεφάνος μου τὸν νοῦν fol. 15 und fol. 26v dann ist die Anzahl unneumierter Silben gleich hoch (auf 52 Silben je 12 = 23%). Erheblich ist aber der Abstand zwischen den beiden Neumierungen des Heirmos Τὸν Ἰωάνν μμιοῦμενος, der 51 Silben zählt: auf fol. 15 14 unneumierte Silben (= 27,4%), auf fol. 26v 20 Silben (= 39%). Noch größer ist der Abstand zwischen den beiden Aufzeichnungen des Theotokion Σὲ τὴν νοητὴν (Silbenzahl 49): auf fol. 7v 8 unneumierte Silben (= 16,3%), auf fol. 31v 18 Silben (= 36,7%).

Somit läßt sich konstatieren, daß in P mindestens zwei Vorlagen gegeben sind. Die Vorlage, nach der B und C gearbeitet haben (Vorlage I), dürfte einer älteren Notationsstufe angehört haben als die Vorlage des Neumators A (Vorlage II). Nicht zuletzt für die Datierung des Codex erweist sich dieser Nachweis als besonders wichtig (s. S. 357). Darüber hinaus berechtigt er zu der Auffassung, daß der Stavros als Schlußneume in Coislin-I nicht von Anfang an verwendet, sondern erst zu einem späteren Zeitpunkt eingeführt wurde.

⁷ Nur dreimal finden sich in den Aufzeichnungen des Neumators B Stavroi (auf fol. 17v/Z. 8 und Z. 11 sowie auf fol. 18v), und es ist fraglich, ob sie hier ursprünglich gestanden haben. In diesem Zusammenhang sei noch festgehalten, daß Neumator D als Schlußneumen der von ihm nachträglich neumierte Heirmen teils den Stavros und teils andere Zeichen eingesetzt hat. In einigen Fällen bleiben auch hier die Schlußsilben unneumierte.

COISLIN II

Vergleicht man die Aufzeichnungen der vorhin erwähnten, in Tabelle IX unter a angeführten drei Stichera mit den Neumierungen der ebenda unter b verzeichneten Stücke, die ebenfalls in den kalabrischen Menäen überliefert sind, so macht sich ein einziger Unterschied bemerkbar: Die Neumierungen der zweiten Gruppe weisen als Schlußneume das hakenförmige Ison auf. Weitere Unterschiede bestehen nicht: Auch hier tritt das Oligon gar nicht auf; Punkte lassen sich gelegentlich beobachten (so als Schlußneumen einiger Binnenkola in den Aufzeichnungen der fünf Kontrafakta des Οἶκος τοῦ Ἐφραθά), und die Anzahl unneumierter Silben ist gleichfalls ungewöhnlich hoch (rund die Hälfte), wie die folgenden Beispiele veranschaulichen mögen:

Incipit	Silbenanzahl	Unneumierte Silben
Διὰ τὴν παράβασιν τὴν ἐν Ἑδέμ	105	47 (ca. 45 %)
Θεὸς ἐφάνη ἐπὶ γῆς (s. Taf. XXIV)	106	43 (ca. 40 %)
Σήμερον ὁ Χριστός (s. Taf. XVII)	115	54 (ca. 47 %)

Zeigen also die Aufzeichnungen beider Gruppen fast das gleiche Neumenbild, so wiegt die Verwendung des Ison als Schlußneume in den Stichera der zweiten Gruppe doch so schwer, daß wir sie einem etwas jüngeren Notationsstadium — „Coislin II“ — zuweisen möchten. In Anbetracht der großen Bedeutung, die das hakenförmige Ison in der späteren Entwicklung der Coislin-Notation erlangt, erscheint es gerechtfertigt, den Beginn des zweiten Coislin-Stadiums mit der Einführung dieses Zeichens anzusetzen. Indem wir so verfahren, gehen wir von der Annahme aus, daß die „archaischen“ Punkte, die in den angeführten Neumierungen der Stadien Chartres I und Coislin I als Tonwiederholungszeichen fungieren, älter als das hakenförmige Ison sein müssen.

Wenngleich mehrere gewichtige Gründe für diese Annahme auch sprechen, so wollen wir doch nicht verschweigen, daß sie sich kaum beweisen läßt. Es wäre nämlich denkbar, daß in der ältesten, nicht mehr greifbaren Stufe der semeiographischen Entwicklung neben den Punkten auch Ison-Zeichen als Schlußneumen Verwendung fanden.

Dagegen spricht freilich unter anderem die Beobachtung, daß in den ältesten erhaltenen Coislin-Quellen die archaischen Punkte von vornherein in großer Zahl auftreten, das heißt nicht nur als Schlußneumen der Gesänge, sondern auch einzelner Binnenkola, während die Ison-Zeichen zunächst lediglich als Schlußneumen fungieren. Noch in Coislin II und Coislin III kommen gelegentlich Punkte über den Schlußsilben einzelner Binnenkola vor. Erst in Coislin IV verschwinden sie ganz. Die Priorität der Punkte ist daher wahrscheinlicher, weshalb auch richtiger erscheint, archaische Coislin-Neumierungen, die nicht Punkte, sondern Ison-Zeichen als Schlußneumen einsetzen, dem zweiten Notationsstadium zuzuordnen.

Abschließend sei hervorgehoben, daß das Ison in den angeführten kalabrischen Neumierungen in der Regel nur als Schlußzeichen begegnet. Zwei Ausnahmen sind

hier zu vermerken: In der Aufzeichnung des Θεὸς ἐφάνης (s. Taf. XXIV) findet sich die Neume auch über der viertletzten Silbe. Ein ison-ähnliches Sema steht ferner in der Aufzeichnung des Σήμερον ὁ Χριστός über der zweiten Silbe (s. Taf. XVII).

COISLIN III

Dieses Stadium läßt sich vor allem mit mehreren „anormalen“ Aufzeichnungen in den Menäen aus Carbone belegen (s. Tabelle IX unter c). Ein Vergleich mit den Neumierungen des zweiten Stadiums zeigt erhebliche Veränderungen. Einmal weisen die Neumierungen dieser dritten Gruppe wenige oder gar keine unneumierte Silben auf, zum anderen ist es besonders auffallend, daß der Apostroph hier einen sehr hohen Häufigkeitsgrad erreicht. Bereits diese Beobachtungen gestatten die Rekonstruktion eines folgeschweren Vorgangs. Im Laufe dieses Stadiums wurden offenbar die unneumierte Silben nach und nach mit Tonzeichen versehen.

Es handelt sich um einen Vorgang, der in Chartres IV seine Parallele hat. Da die unneumierte Silben in den archaischen Neumierungen an Stellen stehen, wo die Melodie nicht immer einen Ton repetiert, sondern auch aufsteigen oder absteigen kann, würde man erwarten, daß sie, je nach Lage, mit einem entsprechenden Zeichen versehen würden. Das ist nämlich, wie angeführt, in den Chartres-Aufzeichnungen des Codex Va der Fall. Hier erhalten die ehemals unneumierte Silben das gerade Ison, die Oxeia, das Chartres-Oligon oder den Apostroph.

Im Coislin-Bereich ist man indessen anders vorgegangen. Die uns hier interessierenden „anormalen“ Neumierungen in den kalabrischen Menäen verzichten, wie die Aufzeichnungen des zweiten Coislin-Stadiums, auf das Oligon und weisen das Ison nur über der letzten Silbe auf. Aus der Untersuchung der Neumierungen ergibt sich eindeutig, daß sämtliche unneumierte Silben im Laufe des dritten Stadiums mit dem Apostrophzeichen ausgestattet wurden, das, je nach Position, nicht nur descendens, sondern auch repetens und sogar ascendens ist.

Zur Verdeutlichung mag die Aufzeichnung des Sticheron Ὅσις πάτερ, τὰς ἀφρέσεις ἐμείωσας im Codex Cryptensis Δ. α. 16 fol. 129v dienen, das in Tafel III wiedergegeben ist.

Ein Vergleich mit der Chartres-Version des Codex Sinaiticus 1219 fol. 103 lehrt, daß beide Aufzeichnungen, von Abweichungen abgesehen (unverkennbar ist die Divergenz in Zeile 12 und in der zweiten Hälfte von Zeile 4), die gleiche Melodie fixieren. Doch bereits auf den ersten Blick hin wird deutlich, daß die Chartres-Aufzeichnung der Coislin-Neumierung an notationstechnischer Differenzierung und Präzision weit aus überlegen ist. Die Coislin-Version verfügt nämlich über ein distinktes Zeichen für das Oligon nicht und notiert das Ison ein einziges Mal, und zwar über der Schlußsilbe, wo es sogar neben dem Apostroph steht. (Diese seltsame Kombination von Apostroph und Ison läßt vermuten, daß in der ältesten Coislin-Aufzeichnung hier nur der Apostroph stand und das Ison erst später, vielleicht im zweiten Stadium, hinzugesetzt wurde.)

Fast überall dort, wo Sin das gerade Ison oder das Chartres-Oligon schreibt, weist unsere Coislin-Version den Apostroph auf. Dreimal (über $\pi\alpha$ - in Z. 8, über $\pi\alpha$ - in Z. 11 und über $\nu\epsilon\upsilon$ - in Z. 14) steht im Cryptensis die Oxeia dort, wo Sin das Chartres-Oligon hat. Zweimal finden sich in der Coislin-Version in Zeile 3 und Zeile 9 jeweils über der letzten Silbe Punkte als Tonwiederholungszeichen. Sie unterstreichen den archaischen Charakter der Coislin-Neumation.

Besonders auffallend ist ihr Verzicht auf die Buchstabenneumen (Sin weist, vom Oligon-Epistem abgesehen, dreimal die Chamele, zweimal den Tonbuchstaben Beta, einmal die Medialmartyrie Beta auf), desgleichen auf das Kentema und die Dyo Kentemata. Letztere begegnen ein einziges Mal, nämlich in der Konjunktur Anatrachisma I (Z. 8). In vielen Fällen hat es den Anschein, als meinten alleinstehende Oxeiai oder Petastai zweitönige Gruppen (so Z. 10 über $\alpha\lambda$ -, Z. 11 über $\tau\epsilon\upsilon$ -, Z. 13 über $[\alpha\delta\iota]\alpha[\chi\omicron\iota\tau\epsilon]$). Bemerkenswert ist die Kombination von Apostroph und Oxeia (Z. 4, Z. 9, Z. 12). In Zeile 4 ist sie über $-\sigma\upsilon$ - der Chartres-Kombination „episematische Oxeia mit Dyo Kentemata“ äquivalent. Zu beachten ist noch, daß die Coislin-Version auf das Kylisma verzichtet, während die Chartres-Version zweimal (Z. 5 und Z. 10) die Laimos-Figur vorschreibt.

Die äußerst niedrige Anzahl unneumierter Silben in der Coislin-Aufzeichnung (2 Silben, zu Beginn der Zeilen 9 und 15) deutet schließlich darauf hin, daß sie wohl eher ins ausgehende Coislin III einzustufen ist. Auch in Sin bleiben übrigens nur zwei Silben unneumiert, $-\alpha$ in Zeile 2 und die Anfangssilbe des Gesanges, die keine Neumen trägt, sondern lediglich zwei Akzente, den Spiritus asper und die grammatische Oxeia.

Coislin III ist außer durch die kalabrischen Aufzeichnungen noch durch drei Neumierungen in L₃ vertreten, nämlich die bereits erwähnten Stichera anatolika anastasisima $\text{Ἐκ τοῦ ἀνόρχου φωτός ἀκτιστον, Τὴν δι' ἡμᾶς ἐκούσιον und Καταλαβεῖν οὐκ ἴσχυσε fol. 131v/132. Coislin-fremd ist ihnen lediglich der Laimos, ferner in der zweitgenannten Neumierung das Chartres-Ison, das zweimal auftritt und das in der ursprünglichen Coislin-Vorlage gefehlt haben dürfte. Die Coislin-Notation des dritten Stadiums bildet übrigens die Grundlage der „Mischnotation“, einer für mehrere Stichera des Codex L₃ charakteristischen Notierungsweise (s. weiter unten).$

Die Neumation des Codex Saba 83

Etwa ins frühe Coislin III oder ins ausgehende Coislin II ist noch der Codex S einzuordnen, dessen Neumation⁸ sich von der Aufzeichnungsweise der angeführten „archaischen“ Heirmologien in Coislin I in mehrfacher Hinsicht unterscheidet. Auch die Neumierungen des Codex S kennen zwar das Coislin-Oligon nicht, sie weisen aber bereits das hakenförmige Ison auf, und es ist besonders bemerkenswert, daß mit diesem Zeichen nicht nur die Schlußneumen der Heirmen versehen werden, sondern häufiger auch die Schlußsilben einiger Binnenkola. Nicht minder auffallend ist dann, daß S im Gegensatz zu den „archaischen“ Heirmologien auf die Punkte ganz und gar verzichtet.

⁸ Gemeint ist die Neumation jener Akolouthiai, die der mittelbyzantinische Neumator — glücklicherweise für die Forschung — nicht angetastet hat. Sie wurden nur deshalb „verschont“, weil sie zur Zeit der „Modernisierung“ nicht mehr zum aktuellen heirmologischen Repertoire gehörten. Sie sind denn auch in mittelbyzantinischen Heirmologien, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nicht überliefert.

Noch schwerwiegender ist es aber, daß die Anzahl der unneumierten Silben in S weit- aus niedriger liegt als beispielsweise in P oder in L, ferner daß in unserem Codex das mega Kratema und das Xeron Klasma merkwürdigerweise ligaturmäßig gezeichnet werden. Die ligaturmäßige Schreibweise der beiden Zeichen läßt sich nämlich außer- halb dieses Codex erst in Coislin V und Coislin VI nachweisen (s. S. 325).

Die genannten Eigentümlichkeiten lassen mit Sicherheit darauf schließen, daß S bedeutend jünger als P, E, Lg und L ist. Jeglicher Vergleich der Neumierungen dieses Codex mit den Aufzeichnungen der „archaischen“ Heirmologien zeigt deutlich, daß die registrierbaren notationstechnischen Veränderungen nicht unerheblich sind. Zur Veranschaulichung mögen drei Heirmen dienen, die einer Akolouthie des Andreas von Kreta entnommen (**Ἄσμα καινόν, ὕμνον ἄσωμεν Χριστῷ τῷ λυτρωτῇ καὶ θεῷ* ist der Heirmos der ersten Ode) und in Tafel IV–VI nach L, P und S kollationiert sind. Fas- sen wir zunächst die Anzahl unneumierter Silben ins Auge, so ergibt sich folgendes Bild:

Incipit	Silbenanzahl	Unneumierte Silben			
		L	P I	P II	S
* <i>Ἰδετε, ἴδετε ὅτι ἐγὼ εἰμὶ</i>	52 bzw. 51 ⁹	23	13	16	10
* <i>Ὁ τῷ λόγῳ σου, κύριε</i>	46	14	14	11	5
<i>Τῆς οἰκονομίας σου τὴν ἀκοήν</i>	39	13	14	12	6

Daraus wird ersichtlich, daß in S etwa nur halb so viele Silben unneumiert bleiben wie in den beiden anderen Quellen. Beläuft sich die Anzahl unneumierter Silben in L und P etwa auf $\frac{1}{4}$ bis $\frac{1}{3}$, so in S etwa auf $\frac{1}{10}$ bis $\frac{1}{5}$.

Die Betrachtung der Neumierung veranlaßt dann zu einer Reihe instruktiver Beob- achtungen: Als Schlußneume der Heirmen setzen die Handschriften verschiedene Zeichen ein, L den bloßen Punkt, P den Stavros, S das hakenförmige Ison. S verwendet das Ison auch als Schlußneume einiger Binnenkola (Taf. V, Z. 2 und Z. 3; Taf. VI, Z. 2; s. ferner fol. 112v und fol. 184). Einmal (Taf. V, Z. 1) kommt das hakenförmige Ison auch als Anfangsneume vor. Silben, die sowohl in L als auch in P unneumiert geblieben sind, versieht S meist mit dem Apostroph (Taf. IV, Z. 1, -δε-, -δε-, -τι-, -μι; Z. 4, -σει; Taf. V, Z. 2, συ-; Taf. VI, Z. 1, οἰκο-, [εἰσακκῆ]χο[α], Z. 2, ε-, Z. 3, -γο-). Sofern S die alleinstehenden Punkte der anderen Quellen durch den Apostroph substi- tuiert (Taf. IV, Schlußneumen in Z. 1 und Z. 2), fungiert dieser als Tonwiederholungs- zeichen. Auch in Taf. VI, Z. 1, dürften die beiden Apostrophoi über οἰκο- in S repetentes sein. Interessant ist schließlich die Aufzeichnung des „Themas“ in Taf. IV, Z. 3: L schreibt das Ouranisma, P hingegen die Konjunktur von Theta und Petaste, S fügt dazu die Dyo Apostrophoi.

⁹ P II weist eine Silbe weniger auf (Textvariante in der Schlußzeile).

COISLIN IV

Vergleicht man die vorhin besprochenen kalabrischen Neumierungen in Coislin III mit den „regulären“ Aufzeichnungen der fünf Menäen, so fällt sofort auf, daß hier der Apostroph weniger häufig begegnet. Zugleich machen sich zwei weitere bedeutende Veränderungen bemerkbar: Das hakenförmige Ison bleibt nicht mehr auf seine frühere Funktion als Schlußneume beschränkt, sondern erscheint überall dort, wo die Tonwiederholung angezeigt werden soll; so wird es zu einem der häufigsten Zeichen. Außerdem tritt hier erstmalig innerhalb des Coislin-Bereichs das Coislin-Oligon auf. Der Apostroph findet sich hier nur dort, wo er die Bedeutung eines absteigenden Zeichens besitzt. Diese semeiographische Entwicklungsstufe mag mit „Coislin IV“ bezeichnet werden.

Stehen somit die Unterschiede zwischen Coislin III und Coislin IV fest, so ließe sich bereits daraus der Schluß ziehen, daß zu einem bestimmten Zeitpunkt der Entwicklung die Apostrophoi, sofern sie repetentes oder ascendentes waren, durch das Ison bzw. das Oligon ersetzt wurden. Daß dies tatsächlich der Fall gewesen ist, beweisen einige Neumierungen in den Menäen aus Carbone (s. Tabelle IX unter d). Besonders fällt an ihnen auf, daß einzelne Apostrophoi häufiger mit dem Ison oder dem Oligon überschrieben sind. Ein Vergleich der Weihnachtsstichera Φοβερόν καὶ παράδοξον μυστήριον σήμερον ἀνερμήνευτον καθορᾶται und *Ω πῶς ὁ ἀόρατος σωματωθεὶς im Cryptensis Δ. α. XIV, fol. 234v/235 mit den Aufzeichnungen ihrer Modelle, der Karfreitagsstichera Φοβερόν καὶ παράδοξον μυστήριον σήμερον δεσμεῖται und *Ω πῶς ἡ παράνομος συναγωγὴ in späteren Coislin-Quellen zeigt, daß letztere nur $\leftarrow$, $-$ oder $\equiv$ notieren, wo erstere $\curvearrowright$, $\curvearrowleft$ oder $\equiv$ aufweisen (s. Bsp. 420–422).

Nicht minder aufschlußreich ist ein Vergleich der „irregulären“ Coislin-Aufzeichnung von *Ως καλὸς παιδοτρίβης im Cryptensis Δ. α. 16 mit der Chartres-Version des Sinaiticus 1219, der „späten“ Coislin-Neumierung des Patmiacus 218 und der mittelbyzantinischen Version des Codex Dalassenos (s. Taf. VII). Die Gegenüberstellung lehrt nämlich zusätzlich, daß der Apostrophus repetens ursprünglich auch an Stelle der Hypotaxis stand (s. in Z. 3 die Neumen über τῶν), ferner, daß das Kouphisma noch in Coislin III fehlte und erst in Coislin IV eingeführt wurde (s. in Z. 4 die Neumen über -θεους).

Ein weiteres Beispiel für die Art, wie ganze Neumierungen des Notationsstadiums Coislin III durch Korrektur der Apostrophoi repetentes und ascendentes „modernisiert“ wurden, bietet das Sticheron Σοῦ ἐξελύθη ἡ χάρις, das wir in Tafel VIII nach dem Cryptensis Δ. α. 17, dem Patmiacus 218 und nach der mittelbyzantinischen Version des Codex D mitteilen. Beachtenswert ist hier, daß im Cryptensis auch die Diple, sofern sie zweistufig war, mit zwei untereinander stehenden Apostrophoi überschrieben und somit „korrigiert“ wird (Z. 2 und Z. 8), sodann daß diese Coislin-Neumierung auch einige Chartres-Zeichen aufweist, nämlich das Echadin und das Synagma in Zeile 5 sowie die Hemiphthora in Zeile 7, schließlich daß der Schreiber die Zeile 5, die durch ihre Chartres-Aufzeichnung gewissermaßen aus dem Rahmen fällt, am

rechten Rand auch in Coislin-Umschrift (zwei Syrmata an Stelle von Echadin und Synagma) eingetragen hat.

Lassen also die zuletzt angeführten kalabrischen Neumierungen, die einem Übergangsstadium zwischen Coislin III und Coislin IV zuzuweisen sind, erkennen, daß die „irregulären“ Apostrophoi (repetentes und ascendentes) durch Eintragung des Ison und Oligon annulliert wurden, so muß angenommen werden, daß die so annullierten Apostrophoi etwas später eliminiert wurden. Die „regulären“ Aufzeichnungen der Menäen aus Carbone repräsentieren dieses gleichsam „gesäuberte“ Notationsstadium, dessen Merkmale sich folgendermaßen zusammenfassen lassen: Das Coislin-Oligon findet hier zum ersten Male Verwendung; als Tonwiederholungszeichen wird ausschließlich das Coislin-Ison eingesetzt; erstmalig hier läßt sich die Hypotaxis-Praxis in der typischen Coislin-Form (zweites Hypotaxis-Stadium) beobachten, das heißt, das Ison wird mit der Oxeia oder der Petaste überschrieben; zuerst hier wird von dem Kouphisma Gebrauch gemacht. Beachtung verdient dann die immer noch stenographische Aufzeichnungsweise des Thematismos. Häufig sind die Formen: Ligatur von Theta und Petaste mit darunter liegender Diple (s. Taf. XVI), Theta mit darunter liegender Diple (s. gleichfalls Taf. XVI und Bsp. 296), Theta mit Dyo (s. Bsp. 297). Die Figur Thematismos mit Kylisma wird mit der Ligatur von Theta und Petaste mit darunter stehendem Kylisma wiedergegeben (Bsp. 320). Die Initialmartyrien bleiben immer noch unneumierte. Mega Kratema und Xeron Klasma werden konjunkturmäßig geschrieben.

Von der Neumation der kalabrischen Menäen unterscheidet sich die Notierungsweise der Codices Sinaitici graeci 569 (Spezimen bei Verdeil, a. a. O., Taf. IV) und 581 (SNA 116–119), zweier Menäen, kaum. Lediglich die Thematismos-Figur wird hier manchmal mit mehreren Zeichen ausgeschrieben¹⁰. Dieser zunächst unauffällige Unterschied läßt erkennen, daß die beiden Codices etwas jünger sind als die Menäen aus Carbone und einem Übergangsstadium zwischen Coislin IV und Coislin V angehören.

COISLIN V UND VI

Die Aufzeichnung des Thematismos

Als augenfälligstes und gemeinsames Merkmal dieser beiden Stadien, denen rund 60–70 Handschriften und zahlreiche Fragmente angehören, mag die „analytische“ Schreibweise des Thematismos gelten. Genügte in Coislin IV für die Aufzeichnung der Thematismos-Figur die Konjunktur von Theta und Diple oder Dyo, so wird sie nunmehr mit drei weiteren Elementen bereichert. Von den fünf Tönen der Figur werden vier mit distinkten Zeichen angegeben, das Theta wird beibehalten. Der vorletzte Ton

¹⁰ Siehe in Taf. XVI/Z. 10 über -vaς die Aufzeichnung des Sinaiticus 581. Das Thema über -τρος in Z. 12 notiert dagegen der Codex stenographisch. Das gilt auch für die Aufzeichnung der Themata in Taf. XVII/Z. 7, 8 und 9.

wird allerdings immer noch extemporiert; erst in mittelbyzantinischen Aufzeichnungen wird er mit einem eigenen Zeichen (dem Apostroph) fixiert.

Diastematische Präzisierung bestimmter Konjunkturen und Ligaturen

Erweist sich die analytische Schreibweise des Thematismos als gemeinsames Kennzeichen der jüngeren Coislin-Quellen, so bestehen zwischen ihnen bestimmte notations-technische Unterschiede, die eine weitere Gruppierung nahelegen. Zunächst sei nochmals hervorgehoben, daß die diastematische Akribie der mittelbyzantinischen Notation das Ergebnis einer langwierigen Entwicklung ist, die sich im Verlaufe der Coislin-Notation vollzieht. Faßt man speziell die Tendenz nach diastematischer Präzisierung bestimmter Neumen ins Auge, so läßt sich beobachten, daß sie sich bereits in den älteren Coislin-Stadien abzeichnet.

Am frühesten wirkt sie sich in der Schreibweise des Piasma I aus. Während in den ältesten Coislin-Quellen (Coislin I–III) dieses Zeichen meist allein oder in Konjunktur mit dem Klasma auftritt, begegnet es bereits in den kalabrischen Menäen (Coislin IV) mitunter diastematisch präzisiert, das heißt in Konjunktur mit dem Apostroph oder mit dem Oligon und dem Apostroph. In diesem Falle büßt also das Piasma seinen originären intervallmäßigen Wert ein. Diese Schreibweise bildet dann in Coislin V und VI die Regel und wird direkt von der mittelbyzantinischen abgelöst, in der die Intervallzeichen letztmögliche diastematische Präzisierung erfahren (s. Bsp. 139–142).

Außer dem Piasma werden in mehreren jüngeren Coislin-Quellen gelegentlich auch andere Zeichen diastematisch präzisiert (so wird die Diple manchmal mit dem Oligon oder dem Ison überschrieben), doch handelt es sich hier mehr um sporadische Erscheinungen, die, gemessen an der regulären Schreibweise (der alleinstehenden Diple zum Beispiel), in den Hintergrund geraten.

Demgegenüber ist in den Neumierungen einer anderen Gruppe jüngerer Coislin-Codices die diastematische Präzisierung bestimmter Zeichen systematisch durchgeführt. Diese Aufzeichnungen stehen den mittelbyzantinischen näher als die anderen und entstammen, zum Teil wenigstens, offenbar einer späteren Zeit: Rechnet man die Quellen der ersten Gruppe dem Stadium „Coislin V“ zu, so müssen die Codices der zweiten Gruppe einem noch jüngeren Notationsstadium — „Coislin VI“ — zugeordnet werden.

Der Grad, den die Präzisierung bestimmter Zeichen erreicht, mag also als Kriterium für die Scheidung der beiden letzten Coislin-Stadien gelten.

Fragen wir nach den Zeichen, die in Coislin VI systematisch präzisiert werden, so handelt es sich, wie die Tabelle XII zeigt, um Konjunkturen und Ligaturen, die einiges gemein haben. Einmal lassen sich die meisten (von den drei letzten Kombinationen darf vorerst abgesehen werden) als „Zusammensetzungen mit Diple als Kopfneume“ ansprechen, zum anderen ist es besonders auffallend, daß alle diese Tonoisynthetoi entweder mit dem Ison, dem Oligon oder dem Apostroph überschrieben sind.

Auf die Frage, warum gerade diese Kombinationen präzisiert werden mußten, ist zu antworten, daß ihre „Kopfneume“ Diple — eines der häufigsten Zeichen — in den

älteren Stadien mehrdeutig war und sowohl ascendens als auch repetens, ja selbst descendens sein konnte. Die Beseitigung der durch mehrdeutige Neumen entstehenden Unklarheiten erweist sich aber gerade als treibende Kraft der notationstechnischen Entwicklung. So stellt die diastematische Präzisierung der Diple einen Vorgang dar, der in Parallele zur Festlegung der Bedeutung des archaischen mehrdeutigen Apostrophs als absteigendes Zeichen oder zur Entstehung der Hypotaxis (Coislin IV) gesetzt werden mag.

Von diesem Blickwinkel aus betrachtet, erscheint gleichfalls folgerichtig, daß auch die Dyo Apostrophoi, sofern sie als Tonwiederholungszeichen fungieren, gelegentlich schon in Coislin V, systematisch aber erst in Coislin VI mit einem Ison überschrieben werden. Nur als Folge der gewichtigen Veränderungen in Coislin VI ist übrigens zu werten, daß die Diple, das mega Kratema und das Xeron Klasma, ihren originären diastematischen Wert einbüßend, ähnlich dem präzisierten Piasma I, allmählich zu „großen Hypostasen“ werden. Mit der endgültigen Ausbildung der mittelbyzantinischen Schrift wird auch der Umfunktionsierungsprozeß dieser Neumen abgeschlossen.

Zu beachten ist noch, daß sich unter Heranziehung des Kriteriums „diastematische Präzisierung der Diple“ die Schreibweisen des Thematismos in Coislin V und Coislin VI deutlich voneinander unterscheiden lassen. Beide Schreibweisen sind, wie dargelegt, „analytisch“. In Coislin V treten aber die beiden Diplai der Thematismos-Graphie ohne präzisierende Intervallzeichen auf, während sie in Coislin VI diastematisch präzisiert erscheinen.

Handschriften in Coislin V

Sind somit die Unterscheidungsmerkmale der beiden letzten Coislin-Stadien herausgearbeitet worden, so lassen sich nunmehr die Quellen dem einen oder dem anderen mit Sicherheit zuordnen. „Coislin V“ wird vor allem durch die folgenden Codices graeci und Fragmente repräsentiert¹¹:

- Athos, Vatopedi 1488 (Spezimina: s. S. 55);
- Grottaferrata Γ. β. 35 (Spezimina: s. S. 59);
- Grottaferrata Δ. α. 2, datiert: 1112
(Spezimina: Tardo, *Melurgia*, Taf. XIX; Lake X, 738–739);
- Grottaferrata Δ. α. 3, datiert: 1113 (Lake X, 742; SNA 43–49);
- Grottaferrata Δ. α. 6, datierbar: „nach 1113“;
- Grottaferrata Δ. α. 7, datierbar: „nach 1113“ (Lake X, 743);
- Grottaferrata Δ. α. 8, datierbar: „nach 1113“ (Lake X, 744);
- Grottaferrata Δ. α. 32 (Tardo, *Melurgia*, Taf. XIV; SNA 60–63);
- Grottaferrata Δ. β. 5, datierbar: „um 1135“ (Tardo, *Melurgia*, Taf. XXI);
- Grottaferrata Δ. β. 10, datiert: 1137 (Spezimina: s. S. 59);
- Grottaferrata E. α. 11, datiert: 1112 (Spezimina: s. S. 58);

¹¹ Eine vollständige Aufzählung war nicht angestrebt. Die eingeklammerten Angaben beziehen sich auf die veröffentlichten Spezimina.

Jerusalem, Saba 63 (SNA 78–81);

Messina, S. Salvatore 51

(Spezimina: O. Tiby, *I codici musicali italo-greci di Messina*, in: *Accademie e biblioteche d'Italia*, Anno XI, 1937, 65–78. Faksimile zwischen S. 68 und S. 69; SNA 82–87);

Messina, S. Salvatore 110 (SNA 88–90);

Messina, S. Salvatore 142 (SNA 91–93);

Ochrid 53 (Spezimina: s. S. 57);

Paris gr. 356 (Petresco, Taf. XIII–XX; SNA 98–100);

Paris, gr. 1570, datiert: 1127

(Spezimina: H. Omont, *Fac-similés des manuscrits Grecs datés de la Bibliothèque Nationale du IXe au XIVe siècle*, Paris 1891, Taf. 45; Lake V, 316–317; SNA 101–108);

Petropolitanus gr. 352, Fragment (Thibaut, *Monuments*, S. 81);

Petropolitanus gr. 357, Fragment

(Spezimina: Benešević, *Catalogus*, I 132; Thibaut, *Monuments*, S. 80; das Fragment stammt von derselben Hand wie Sinai 1242);

Petropolitanus gr. 358, Fragment (Thibaut, *Monuments*, S. 82);

Petropolitanus gr. 362, Fragment

(Spezimina: V. Benešević, *Monumenta Sinaitica archaeologica et palaeographica, Fasciculus II: XLVI exempla codicum graecorum Sinaiticorum*, Petropoli 1912, Taf. 43; Thibaut, *Monuments*, S. 79; Lake VI, 444; Benešević, *Catalogus*, I 621, meint, dieses Fragment gehöre dem Codex Sinaiticus gr. 1214 an);

Sinai 754 bzw. Petropolitanus gr. 405, datiert: 1177

(Spezimina: N. Kondakov, *Putšestire na Sinai v 1881 godu*, Odessa 1882, Nr. 92, 2 (mir unzugänglich: zitiert nach M. Vogel und V. Gardthausen, *Die griechischen Schreiber des Mittelalters und der Renaissance*, XXXIII. Beiheft zum Zentralblatt für Bibliothekswesen, Leipzig 1909, S. 411); Benešević, *Monumenta*, Taf. 59; G. Cereteli et S. Sobolevski, *Exempla codicum Graecorum litteris minusculis scriptorum annorumque notis instructorum*, Vol. II, Moskau 1913, Taf. 29; Lake VI, 452; SNA 120–122);

Sinai 1214 (SNA 123–126);

Sinai 1217 (SNA 127–141);

Sinai 1241 (SNA 153–156);

Sinai 1242 (SNA 157–171);

Sinai 1244 (Tardo, *Melurgia*, Taf. XXIII; SNA 172);

Tübingen (früher Berlin) gr. 49

(Spezimina: J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde* I, Leipzig 1913, Faksimile zwischen S. 80 und S. 81; derselbe, *Musikalische Schrifttafeln*, Bückeburg und Leipzig 1923, Taf. 11; SNA 173–175);

Vaticanus gr. 1811, datiert: 1147 (Lake VIII, 581–582);

Vatikan, Regina gr. 59 (SNA 183–184);

Wien, theol. gr. 136 (Spezimina: s. S. 57).

Sporadisch „präzisierte“ Zeichenkombinationen in Coislin V

Es ist nochmals nachdrücklich hervorzuheben, daß die „präzisierten“ Konjunkturen und Ligaturen des Stadiums „Coislin VI“ in „Coislin V“ entweder gar nicht oder allenfalls sporadisch begegnen. Etlichen Handschriften des Stadiums Coislin V sind sie

ganz und gar unbekannt. Fassen wir die restlichen (das heißt die sporadisch „präzisierenden“) Handschriften dieses Stadiums ins Auge, so ist zu beachten, daß hier von den in Tabelle XII zusammengestellten „präzisierten“ Kombinationen nur einige vorkommen, und zwar die Diple, die Konjunktur Dyo, das Kratema, das Xeron Klasma, seltener die Konjunktur Diple + Apostroph. Die „präzisierten“ Kombinationen Kylisma, Anastama und Xeron Klasma + Katabasma lassen sich dagegen in Coislin V, soweit wir sehen, nicht nachweisen.

Sporadische Präzisierung einiger der angeführten Kombinationen läßt sich vor allem in den folgenden Quellen des 5. Coislin-Stadiums beobachten: Vatopedi 1488, Grottaferrata Γ. β. 35; Δ. α. 32, Δ. β. 5, Δ. β. 10 und E. α. 11, Messina 51, Sinai 1214, Sinai 1241, Tübingen 49 und Wien 136¹². Will man den notationstechnischen Unterschied zwischen den nicht und den sporadisch „präzisierenden“ Handschriften als chronologisches Kriterium mit heranziehen, so muß man die letzteren Codices, sofern keine anderen Gründe dagegen sprechen, wohl ins ausgehende „Coislin V“ einstufen.

Anzumerken ist noch, daß die Kombination $\overset{\frown}{\eta}$ oder $\overset{\frown}{\eta}'$, die in Coislin V häufiger begegnet, mit der diastematischen (durch Apostroph) präzisierten Diple $\overset{\frown}{\eta}$ nicht verwechselt werden darf. (Hier liegt der Apostroph meist links, dort hingegen rechts über der Diple.) Erstere Kombination ist die zweitönige Konjunktur von Diple und Apostroph und steht stellvertretend für das zweistufige Klasma descendens (s. Bsp. 62–63).

Handschriften zwischen Coislin V und Coislin VI

Zu einer eigenen Gruppe wollen Coislin-Neumierungen zusammengefaßt werden, die zwar keine systematisch durchgeführte Präzisierung bestimmter Zeichenkombinationen aufweisen (wie die Aufzeichnungen in Coislin VI), die jedoch weitaus häufiger präzisieren als die vorhin angeführten Handschriften in Coislin V. Zu dieser Gruppe gehören vor allem die Neumierungen zweier Sticherarien und zweier der wichtigsten jüngeren Coislin-Heirmologien, nämlich der Codices:

Paris gr. 242 (Petresco, Taf. VII–XII; SNA 96–97);

Vatikan, Regina gr. 58 (SNA 180–182);

Grottaferrata E. γ. 3 (Spezimina: s. S. 66);

Paris, Coislin 220 (Spezimina: s. S. 66).

In der Aufzeichnung des Thematismos unterscheiden sich diese Handschriften von den zahlreichen Quellen in Coislin V nicht: Die Diplai des Thematismos werden noch nicht diastematisch präzisiert. Die Anzahl der in O präzisierten Zeichenkombinationen scheint übrigens etwas höher zu stehen als in Ga.

¹² Für die Codices Grottaferrata Γ. β. 35, Δ. β. 10 und Wien 136 gelten besondere Bemerkungen, die im nächsten Abschnitt festgehalten sind.

An dieser Stelle ist noch festzuhalten, daß in Vi „präzisierte“ Kombinationen weit- aus häufiger in den heirmologischen als in den sticherarischen Aufzeichnungen ent- gegentreten. Auch in C₂ begegnen in der Neumierung des Heirmos Πρὸς τὸ ὁδοῦζω, fol. 22, ungleich mehr präzisierte Zeichen als in den sticherarischen Neumierungen. Besonders stark ist aber die Diskrepanz in der Notierungsweise heirmologischer und sticherarischer Gesänge im Codex C₁. In den sticherarischen Notierungen lassen sich nur sporadische Präzisierungen registrieren, während in den heirmologischen (fol. 20 bis 22v) fast von einer konsequent durchgeführten Präzisierung gesprochen werden kann.

Die beschriebenen Erscheinungen veranlassen zu der Vermutung, daß Präzisierungen bestimmter Zeichen möglicherweise zuerst an heirmologischen Aufzeichnungen vor- genommen wurden.

Handschriften in Coislin VI

Hier sind vor allem die folgenden Codices graeci anzuführen:

Athos, Lavra Γ. 9 (SNA 5a);

Athos, Lavra Δ. 11

(Spezimina: Strunk, *The Byzantine Office*, Taf. 12–13; SNA 23–28);

Athos, Lavra Δ. 28 (Spezimina: s. S. 60);

Grottaferrata E. α. 7 (Tardo, *Melurgia*, Taf. X; SNA 65–68);

Leningrad 789, datiert: 1106

(Spezimina: Amphilochius, *Paleografickoe opisanie grečeskich rukopisej*, Moskau 1879, 2, XXII [mir unzugänglich: zitiert nach Vogel-Gardthausen, *Die griechischen Schreiber*, S. 31]; Lake VI, 437–439);

Paris, Suppl. gr. 1284, Fragment (Gastoué, Taf. IV);

Vatikan, Regina gr. 54 (SNA 176–179).

Hier ist darauf hinzuweisen, daß sich in Lavra Γ. 9 drei Schreibweisen des Thematismos unterscheiden lassen: 1. die in Coislin VI reguläre Graphie (mit diastematischer Präzisierung der Diplai); 2. die in Coislin V übliche Notierungsweise (ohne Präzisierung der Diplai); 3. die spezielle heirmologische Aufzeichnungsweise mit den drei Oliga und den Dyo Apostrophoi.

Coislin V und Coislin VI in Patmos 218

Aus zwei Gründen ist dieser äußerst reichhaltigen Handschrift eine besondere Bedeutung beizumessen: Einmal erweist sie sich als eine der Hauptquellen für die Stichera des Randrepertoires (s. S. 89), zum anderen erscheint sie als ein für notations- technische Studien hervorragendes Objekt, da ihre Neumierungen teils dem fünften und teils dem sechsten Coislin-Stadium angehören (s. S. 60). Daß der (oder die) Schreiber zumindest zwei Vorlagen benutzt hat (haben), steht außer Zweifel. Als „Regel“ ließe sich anführen, daß Stichera des „Stammrepertoires“ in Coislin VI aufgezeichnet sind, die des „Randrepertoires“ hingegen in Coislin V. Diese Regel wird von zwei Aus-

nahmen durchbrochen. Etliche „Obsoleta“ in Teil F sind in Coislin VI neumierte. Umgekehrt gehören die Neumierungen der Alphabetika (Teil C) ins fünfte Coislin-Stadium.

Ein sehr anschauliches Beispiel für die Unterschiede zwischen den beiden letzten Coislin-Stadien bietet das Stavrotheotokion Παρισιαμένη τῷ σταυρῷ ἢ σε ἀγνῶς, eine Komposition des Kaisers Leo VI., die in Pa zweimal notiert ist, im Teil B in Coislin V, im Teil I in Coislin VI. In Tafel IX sind die beiden Chartres-Versionen aus L₂ und L₃, die beiden Coislin-Versionen aus Pa und die mittelbyzantinische Version des Codex A kollationiert. Daß die beiden Coislin-Versionen streckenweise auseinandergehen, ist evident (s. vor allem Z. 6 und Z. 9). An den Kola, wo sie melodisch übereinstimmen, lassen sich aber die Präzisierungen des sechsten Coislin-Stadiums bestens vor Augen führen. Man betrachte in Z. 1 die Präzisierung der Kombination von Bareia und Dyo Kentemata gleich über der Anfangssilbe, in Z. 2 die Schreibweise des Thematismos, in Z. 3 die Präzisierung der Bareia und der Diple.

An diesem Stavrotheotokion werden übrigens — bei weitestgehender melodischer Übereinstimmung — auch manche notationstechnische Unterschiede zwischen den beiden Chartres-Versionen sichtbar. In L₂ (Chartres II) bleiben 14 Silben unneumiert, in L₃ (Chartres III) 10. L₂ notiert in Z. 2 und 10 das bloße Ouranisma, L₃ „präzisiert“ es mit der Psele. L₂ schreibt in Z. 1 zweimal die bloße Bareia, L₃ „fügt“ beidemale die Dyo Kentemata „hinzu“.

Die Schreibweise des Kratema und des Xeron Klasma

Außer durch die Schreibweise des Thematismos läßt sich Coislin V gegen Coislin IV noch durch Berücksichtigung der Formen des mega Kratema und Xeron Klasma abgrenzen. Waren in Coislin IV die beiden Neumen konjunkturmäßig geschrieben, so werden sie nunmehr als Ligaturen gezeichnet. In dieser Gestalt begegnen die Zeichen in allen angeführten Handschriften des Stadiums Coislin V. Eine einzige Ausnahme bildet Vatopedi 1488, und diese seine Besonderheit sollte bei der Datierung des Codex nicht unberücksichtigt bleiben.

Die ligaturmäßige Schreibweise der beiden Neumen ist auch in Coislin VI die Regel. Die folgenden Besonderheiten einiger Handschriften sollen jedoch registriert werden: Ga, O und Paris 242 schreiben das Kratema als Ligatur, das Xeron Klasma hingegen als Konjunktur (Paris 242 wie L₃). Umgekehrt notiert Lavra Δ. 11 das Xeron Klasma als Ligatur, das Kratema dagegen als Konjunktur. Es handelt sich um archaisierende Züge, denen übermäßige Bedeutung bei der Datierung der Codices kaum beizumessen ist.

Neumierte Initialmartyrien

Für die Unterscheidung und Abgrenzung der Coislin-Stadien erscheint schließlich nicht unwichtig festzuhalten, daß neumierte Initialmartyrien erst in Coislin V begegnen. Sie lassen sich weder in Coislin IV noch in Chartres-Quellen nachweisen. Die

Berücksichtigung der neuumierten Initialmartyrien kann jedoch nur bedingt als Kriterium für die chronologische Ordnung der jüngeren Quellen dienen. Sowohl in Coislin V als auch in Coislin VI kommen nämlich solche Martyrien nur in einigen Handschriften vor. Coislin VI ist in dieser Hinsicht nicht „fortschrittlicher“ als Coislin V.

Hier seien die Handschriften mit neuumierten Initialmartyrien angeführt: Crypt. A. α. 2 und A. α. 3 (die Initialmartyrien sind hier wenig differenziert), Crypt. E. α. 11, Ochrid 53, Paris 356, Sinai 1214, Sinai 1217, Sinai 1244, Regina 59, Tübingen 49, Wien 136 (alle Coislin V)¹³, sodann Leningrad 789 und Crypt. E. α. VII (Coislin VI), schließlich Patmos 218¹⁴.

Es fällt auf, daß Coislin-Heirmologien, soweit wir sehen, keine neuumierten Initialmartyrien aufweisen. Auch die Aufzeichnungen heirmologischer Gesänge in VI und Tübingen 49 beispielsweise entbehren der neuumierten Initialmartyrien, während solche den sticherarischen Aufzeichnungen in der Regel vorangehen.

4. Von der Coislin- zur mittelbyzantinischen Notation

COISLIN-ELEMENTE IM HEIRMOLOGION IVIRON 470

Vom Blickwinkel der hier dargelegten Ergebnisse betrachtet, zeigt die Neumatation dieser ebenso für die Erschließung der heirmologischen Überlieferung wie für das Studium der notationstechnischen Entwicklung bedeutenden Quelle mehrere Züge, die bislang unbemerkt geblieben sind und die die Frage nach der Einordnung der Handschrift erneut aufwerfen. Nach Carsten Høegs¹⁵ maßgeblich gewordener Auffassung repräsentiert der Codex „l'étape la plus archaïque de la notation médiobyzantine“, wenngleich er auch einige Besonderheiten aufweist, die ihn in eine gewisse Nähe zur Coislin-Notation rücken. Lassen sich gegen diese Auffassung prinzipielle Bedenken kaum vorbringen, so ist doch nachdrücklich darauf hinzuweisen, daß den Coislin-Elementen in der Neumatation des Codex eine weitaus größere Bedeutung zukommt, als Høeg überhaupt vermutet hat. Die stenographischen Elemente in der Aufzeichnungsweise sind hier noch so zahlreich, daß man den Codex einem Übergangsstadium zwischen der Coislin- und der mittelbyzantinischen Notation zuweisen muß. Eine Verdeutlichung dieses Standpunktes empfiehlt sich um so mehr, als die vorgelegten Transkriptionen gerade wegen dieser stenographischen Elemente einer Überprüfung und teilweise der Korrektur bedürfen.

¹³ In Ochrid 53 finden sich neuumierte Initialmartyrien in Aufzeichnungen von Stichera der Karwoche und des Pentekostarion; s. Taf. XXI. In Vatopedi 1488 kommen neuumierte Initialmartyrien nur ausnahmsweise vor. So steht vor der Aufzeichnung der Karfreitagsantiphon "Εστησαν τὰ τριάκοντα ἀγγέλοι fol. 97/Z. 1 neben dem Buchstaben Gamma zur Bezeichnung des Initialtones die Konjunktur Anatríchisma Ila; s. noch fol. 147 und Taf. XXIII.

¹⁴ Neuumierte Initialmartyrien begegnen hier nur in Aufzeichnungen des sechsten Coislin-Stadiums.

¹⁵ Einleitung zur Faksimile-Ausgabe, a. a. O., 14–18; MMB Transcripta VI, S. XIX–XXIV.

Festzuhalten ist zunächst, daß die Aufzeichnung des Thematismos in H nicht uniform ist. Neben der mittelbyzantinischen, restlos analytischen Schreibweise begegnet häufiger noch die aus O, Ga und vor allem aus Lavra Γ. 9 bekannte Schreibweise des sechsten Coislin-Stadiums, die über nur vier Intervallzeichen verfügt und den vierten Ton der Figur nicht eigens notiert. Verwiesen sei auf die Beispiele (300), (302) und (328). Die Thematismoi in H lauten nicht *gah a* bzw. *ahc h*, sondern regulär *ga cha* bzw. *ah dch*. In beiden Fällen zeigt die Oxeia eine Terz aufwärts an und der vierte Ton wird extemporiert. In diesem Sinne sind die zahlreichen „viertönigen“ Transkriptionen der Thematismoi in H zu korrigieren (so z. B. in MMB Transcripta VI, Kanon I, 8, 8', 3; I, 12, η', 4; I pl., 7, 8', 3)¹⁶.

Stenographisch (d. h. Coislin-eigen) ist in H nicht nur die Schreibweise des Kylisma (Bsp. 78), sondern auch des Syrma¹⁷ (Bsp. 268, 277, Taf. XI/Z. 3). Die Syrmata sind daher auszusprechen (so z. B. Kanon I, 9, 8', 1–2; I, 24, α', 4; I pl., 20, η', 6). Høegs Annahme, die Sänger hätten die Syrmata frei improvisiert, trifft nicht zu. Die drei Syrma-Figuren sind stabil. In einigen Fällen sind sie in margine analytisch ausgeschrieben (s. fol. 72 und fol. 73).

Zu den Coislin-Elementen der Notation gehören noch die häufigen Katabasmata, die Høeg irrtümlich als Seismata interpretiert. Sie finden sich neben zweitönigen Klasma- oder Xeron Klasma-Gruppen und verraten, daß die betreffenden Figuren in der Regel vierstufig sind. Entsprechend sind die Transkriptionen in MMB VI zu korrigieren (z. B. I, 2, 8', 3; I, 17, 8', 1; I pl., 13, στ', 4). Auch einige katabasma-lose zweitönige Xeron Klasma-Gruppen in H erscheinen wohl als halbanalytische Schreibweisen viertöniger Figuren (vgl. z. B. fol. 28/13 mit G fol. 39v/7 und L fol. 43v/8–9).

Selbst mehrere Bareia-Gruppen in H sind in halbstenographischer Schreibweise aufgezeichnet, insofern, als die diastematische Präzisierung unvollständig ist. So steht häufiger $\backslash$, wo $\swarrow$ gemeint ist (z. B. fol. 18/Z. 17, 80v/19; vgl. dazu H fol. 3/14; s. noch MMB VI, I, 22, β', 5; I pl., 13, 8', 1).

Irrig ist in MMB VI noch die Transkription der in Gesängen des Protos begegnenden Theta-Gruppe *ae fd fed* (z. B. H fol. 2v/9, 7/17, 7v/1, s. Bsp. 344). Høeg überträgt die Intervallzeichen des Thetas in der Reihenfolge, wie sie H notiert; doch ist hinter der Kombination von Oligon mit Kentema und Diple zuerst die Oxeia und dann die Kombination von Elaphron und Apostroph zu lesen (MMB VI, I, 2, 8', 11; I, 8, στ', 2; I, 8, στ', 1). Durch grobe Transkriptionsfehler ist übrigens u. a. das Stavrotheotokion 'H ἄσπιλος ἀνὰς (S. 43) bis zur Unkenntlichkeit entstellt.

Als typische Coislin-Elemente in der Neumation des Codex H sind schließlich die Phthorai anzusprechen. Phthora-Zeichen kehren in H häufiger wieder (vgl. H fol. 28/17–18 mit L fol. 43v/19 und P fol. 1/14–15), während sie in den „normalen“ mittelbyzantinischen Aufzeichnungen äußerst rar sind. Bezüglich der Hypotaxis-Praxis in H s. S. 176.

¹⁶ Diese und die folgenden Beispiele stehen stellvertretend für Dekaden oder Hunderte von Fällen.

¹⁷ Høeg (MMB Transcripta VI, S. XXI) bezeichnet das Syrma-Zeichen unzutreffend als Synagma. (Synagma ist die Chartres-Bezeichnung zweier Syrma-Figuren.)

COISLIN-ELEMENTE IN SINAI 1218 UND PATMOS 221

Diese beiden Codices, ein Sticherarion und ein Psaltikon, dürfen als die frühesten datierten mittelbyzantinischen Handschriften apostrophiert werden. Nicht nur aus dem Vergleich ihrer Neumationen, sondern auch aus den Kolophonen ergibt sich (was bisher merkwürdigerweise unbemerkt geblieben ist), daß sie von demselben Schreiber, dem Priester Nikephoros, während der Regierungszeit des Kaisers Manuel Komnenos und seiner (zweiten) Gattin Maria vollendet wurden, und zwar Sinai 1218 im Juli 1177 (6685), Patmos 221 zwischen 1162 und 1179¹⁸. Die exakte Datierung des Sinaiticus ermöglicht eine Präzisierung der Entstehungszeit des Patmiacus. Er dürfte höchstwahrscheinlich gleichfalls um 1177 geschrieben sein. Damit ist Lakes vielbeachtete Hypothese, der Kolophon des Patmiacus stamme möglicherweise von einer späteren Hand, hinfällig.

Als Coislin-Relikte in der Notation der beiden Codices sind — wie im Heirmologion Ivron 470 — vor allem häufigere Ungenauigkeiten in der Schreibweise der Intervallzeichen anzusprechen, die nicht immer eine präzise diastematische Bedeutung besitzen. So schreiben beide Handschriften gelegentlich die Oxeia auch dort, wo sie eine Terz aufwärts meinen. Umgekehrt notieren sie häufiger die Kombination $\underline{\cdot}$ auch dort, wo $\text{—}\cdot$ stehen muß. Ähnlich findet sich bisweilen $\underline{\text{—}}$ anstelle von $\text{—}\text{—}$ usf. Man sollte sich davor hüten, diese Besonderheiten als „Schreibfehler“ zu bezeichnen. Ein weiteres Coislin-Element in Patmos 221 ist mit der eigenwilligen Anwendung der Parakletike gegeben. Im Gegensatz zur Notation der übrigen mittelbyzantinischen Psaltika begegnet sie bisweilen auch am Kolonanfang (s. z. B. fol. 120v/6, 121/9, 122v/11).

¹⁸ Beschreibung und Spezimina: Sinai 1218 (bzw. Leningrad 360): Benešević, *Catalogus*, I 136; derselbe, *Monumenta Sinaitica*, Taf. 58; Thibaut, *Monuments*, Taf. 47. Patmos 221: Sakkelion, Πατμιακή βιβλιοθήκη, 119; Ch. Diehl, *Le trésor et la bibliothèque de Patmos au commencement du 13e siècle*, BZ I (1892), 488–525, besonders S. 502, 518/13, 15, 16, 519/3; Lake I 17, Taf. I 52. Eingehende Beschreibung der Handschrift in der Habilitationsschrift des Verfassers. Sakkelion liest Νεοφύτου statt Νικηφόρου und bezeichnet den Codex irrtümlicherweise als „Sticherarion“, weshalb ihn Diehl unter den Sticherarien des von ihm herausgegebenen ältesten (im Jahre 1201 während der Amtszeit des Abtes Arsenios zusammengestellten) Inventars der Klosterbibliothek suchte.

XIII

DAS VERHÄLTNISS DER PALÄOBYZANTINISCHEN NOTATIONEN

1. Chartres-Neumierungen und Chartres-Zeichen in Coislin-Handschriften

Sowohl für die Klärung bestimmter Repertoirefragen und die Datierung der Codices als auch für das Studium des Verhältnisses der beiden paläobyzantinischen Notationssysteme ist den in Coislin-Quellen mitunter begegnenden Chartres-Neumierungen und Zeichen eine erhebliche Bedeutung beizumessen.

Auf den Fall des Codex Vatopedi 1488 hat zuerst Strunk hingewiesen. Daß der Schreiber dieser Handschrift nach zwei Vorlagen, einer Coislin- und einer Chartres-Vorlage, gearbeitet hat, ist augenscheinlich. Unhaltbar sind leider die Folgerungen, die Strunk an diese Beobachtungen angeknüpft hat. Es wurde bereits klargestellt, daß die 138 in Chartres-Notation aufgezeichneten Stichera und Heirmen des Codex keineswegs alle dem Randrepertoire angehören und vor allem daß sie größtenteils auch in Coislin-Notation überliefert sind (s. S. 90). Es wird noch auszuführen sein, daß auch Strunks chronologische Einordnung des Codex, soweit sie sich an den beiden Vorlagen orientiert, irrig ist (S. 361).

Außer in Vatopedi 1488 lassen sich Chartres-Neumierungen auch in anderen Coislin-Quellen nachweisen. Sie sind, von drei Ausnahmen abgesehen, bislang unbemerkt geblieben. Genannt sei zuerst das Karsamstagdoxastikon Εὶ καὶ λίθος βαρὺς με συγκαλύπτει, das in Patmos 55 auf fol. 179v im Anschluß an die Akolouthiai des plagios Deuterios wohl von einer späteren Hand eingetragen und neumiert wurde. Es ist in Tafel X zusammen mit drei weiteren Chartres-Versionen, zwei nach L₃ (mit I und II bezeichnet), eine nach Va, wiedergegeben.

Bemerkenswert sind zunächst die starken Divergenzen zwischen den Versionen. Beschränken sich in den ersten 4 Zeilen die Abweichungen auf die Neumierungen, so erstrecken sie sich von Zeile 5 an auch auf den Text, und zwar in einem solchen Maße, daß von drei Fassungen wohl gesprochen werden mag: P und L₃ II sind selbständig, L₃ I und Va gehören zusammen. Nur in L₃ II ist das Doxa vollständig ausgeschrieben. Die Chartres-Neumen in P sind teilweise deformiert und lassen vermuten, daß der Neumator in dieser Notationsart nicht geübt war. Man betrachte die bareia-förmige Gestalt der Dyo Kentemata. Das Xeron Klasma ist merkwürdigerweise wie in L₃ halb-ligaturnmäßig gezeichnet.

Einige typische Chartres-Zeichen treten dann in der Aufzeichnung des Theotokion Παρθένε μήτηρ καὶ ἀγνή in Esphigmenu 54 fol. 25 entgegen, das hier als Fakultativ-

heirmos zur 9. Ode der Akolouthie Τῷ ὁδηγήσαντι θεῷ (ἦχ· γ') überliefert ist. Fünf Versionen des Theotokion sind in Tafel XI kollationiert. In der Aufzeichnung des Codex E fällt zunächst das Pelaston in Z. 3 auf, das neben der Konjunktur von Dyo Apostrophoi und Bareia und hier offenbar anstelle des Chartres-Synagma steht. L notiert das Synagma, Lg und H weisen das Syrma auf. Da die Syrma-Figur in E regulär mit der Konjunktur von Dyo Apostrophoi und Bareia angezeigt wird (s. Bsp. 277), mag wohl angenommen werden, daß das Pelaston als Chartres-Äquivalent der Coislin-Konjunktur gesetzt wurde. Zu dieser Annahme veranlassen einige Beobachtungen an den Neumierungen in Z. 2. Das sieben- bzw. neuntönige Melisma über der Schlußsilbe notiert hier L mit den Chartres-Symbolen Strangismata und Ligatur von Tromikon, Lygisma und Tria Seximata, E hingegen regulär mit den Coislin-Zeichen Plasma I und Theta + Petaste. Über — περ λο — fügt jedoch E zwischen Apostroph und Petaste zwei ungewöhnliche Zeichen hinzu, offenbar die Chartres-Strangismata und das runde Lygisma, die auf die Schlußsilbe zu beziehen sind und vermutlich als Chartres-Äquivalente der erwähnten Coislin-Neumen fungieren. Die Melismen in Z. 2 und 3 zeichnet somit E hier in Art einer Doppelnotierung auf, sowohl mit Coislin- als auch mit Chartres-Symbolen.

Wenden wir uns jetzt den drei vereinzelt Chartres-Aufzeichnungen in den kalabischen Menäen zu¹. Sie müssen dem Notationsstadium Chartres IV zugewiesen werden. Es ist nämlich zu beachten, daß alle 97 Silben des Sticheron Δεῦρο ἀθλητά (Fest des hl. Demetrios) im Cryptensis Δ. α. XIII fol. 67v (SNA 50) neumiert sind und daß das Oligon-Epistem hier 32mal auftritt. Auch in der Chartres-Neumierung des Epiphanie-Sticheron "Οτε παρεγένου ὁ δεύτερος Ἀδάμ ἐν Ἰορδάνῃ im Cryptensis Δ. α. XV fol. 73r/v (SNA 56—57) sind alle Silben mit Tonzeichen ausgestattet. Wenige Silben bleiben hingegen in der Aufzeichnung des Hypapante-Sticheron Αἰωνίζει ἡ κτίσις ἐπὶ τῇ σῇ παρουσίᾳ im Cryptensis Δ. α. XVI fol. 8 (SNA 58) unneumiert.

Zu erwähnen sind dann die fünf Chartres-Neumierungen, die Lavra Δ. 28 auf fol. 199v bis 201 überliefert. Es handelt sich um die Osterstichera "Ω φύλακες Ἰουδαίων, Ἄγγελοι σκιρτήσατε (s. Tabelle VII Nr. 101—102), Σκιρτάτω πᾶσα ἡ κτίσις, Τὸ Πάσχα τοῦτο τὸ μέγα (s. L2 fol. 56v, L3 fol. 74v) und Πάσχα τὸ μέγα τὸ τῆς ἐνδόξου καὶ θείας ἀναστάσεως (s. L2 fol. 55v). Bis auf das zweite gehören sie dem Randrepertoire an. Die ersten beiden sind auch in Coislin-Notation überliefert, fehlten jedoch offenbar in der Coislin-Vorlage des Schreibers. Alle fünf Stichera tragen Kennzeichen des Notationsstadiums Chartres IV. Die Anzahl unneumierter Silben ist sehr niedrig. So bleiben in der Aufzeichnung des Ἄγγελοι σκιρτήσατε (vom Refrain Χριστὸς ἀνέστη abgesehen) nur 2 Silben unneumiert (10 in L2, 13 in L3, 3 in Va). Vom Oligon-Epistem wird jedoch — gemessen an Va — ein weitaus sparsamerer Gebrauch gemacht. In Ἄγγελοι σκιρτήσατε tritt es in L5 4mal, in L2 2mal, in L3 4mal, in Va 13mal auf.

Recht bemerkenswert sind schließlich die Neumierungen der vier Osterstichera Ἄγγελοι σκιρτήσατε, Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, "Ω φύλακες Ἰουδαίων und Ἡῤῥασε τὸ

¹ Auf diese drei Neumierungen hat bereits Strunk (*The Notation of the Chartres fragment*, 36) hingewiesen.

φως in Wien 136 fol. 234v/235. Das Coislin-System bildet zwar ihre Grundlage, sie weisen jedoch das Chartres-Oligon und das gerade Ison auf, das häufiger anstelle des hakenförmigen Ison steht.

Fassen wir nunmehr die in Coislin-Neumierungen hin und wieder begegnenden typischen Chartres-Zeichen ins Auge, so empfiehlt sich, drei Kategorien von Fällen zu unterscheiden.

In eine erste Kategorie gehören Chartres-Neumen, die in Coislin-Aufzeichnungen später eingetragen wurden, offenbar in der Absicht, bestimmte Coislin-Semata in ihrer Bedeutung zu präzisieren. Das gilt vor allem für die Buchstabenneumen in Patmos 55 (S. 168). Da sich unter diesen Neumen der Buchstabe Kappa (Kouphisma), der Tonbuchstabe Delta und die Abbreviatur Bathy finden, drei Zeichen, die vor Chartres III nicht nachweisbar sind, darf wohl angenommen werden, daß die Eintragungen frühestens in einer Zeit vorgenommen wurden, als die Chartres-Notation bereits ihr drittes Stadium erreicht hatte.

Mehrere Fälle, die zu einer zweiten Kategorie zusammengefaßt werden sollen, lassen sich dann mit der Annahme erklären, daß sich die betreffenden Chartres-Zeichen, aus welchem Grunde auch immer, in die Coislin-Neumierungen „eingeschlichen“ haben. Es handelt sich um hier sporadisch auftretende Zeichen, die anscheinend dem archaischen Coislin-System fremd waren und die auch später im Coislin-Bereich nicht heimisch wurden. Zu diesen Zeichen gehören das Chartres-Oligon (S. 136), der Stavros apo dexeias (S. 261), die Ligatur von Tromikon, Lygisma und Seximata (S. 273), die Ligatur von Epegerma und Lygisma (S. 274). Daß etliche Chartres-Zeichen häufiger in Paris, Coislin 220 vorkommen, legt freilich die Vermutung nahe, daß diese Handschrift möglicherweise aus einem Ort stammt, in dem das Chartres-System noch nicht in Vergessenheit geraten war. Recht eigenartig ist es auch, daß in Ochrid 53 und Patmos 218 zwei Chartres-Symbole, das Parakalesma und die Ligatur von Epegerma, Tromikon und Lygisma, fast ausschließlich in Neumierungen der Stichera basilikia begegnen (s. S. 257 und S. 274).

Eine eigene Deutung erfordern die Fälle der dritten Kategorie. Da die Chartres-Zeichen Synagma, Echadin und Enarxis in einigen archaischen Coislin-Neumierungen häufiger erscheinen, möchte man annehmen, daß sie möglicherweise auch dem archaischen Coislin-System von Haus aus angehörten oder daß sie zu einer frühen Zeit vom Chartres-Bereich „entliehen“ wurden. Trifft das zu, so müssen sie im Laufe der Entwicklung zur analytischen Aufzeichnungsweise hin als stenographische Symbole eliminiert worden sein. In den jüngeren Coislin-Quellen lassen sie sich nämlich nicht nachweisen.

Etliche Male kommen das Echadin und das Synagma in den kalabrischen Menäen, meist in Stichera des plagios Deuteros und des Echos Nenano, vor. Man betrachte die kalabrischen Neumierungen in Taf. VIII/Z. 5 und in Taf. XVII/Z. 7. Verwiesen sei sodann auf die Aufzeichnung des Sticheron Ἀέλιος τοῦ ὀνόματος (23. April, hl. Georg) im Cryptensis Δ. a. XVII fol. 203v, wo am linken Rand das erste Kolon auch in Chartres-Umschrift eingetragen ist (Echadin — Synagma — Thema haploun mit Xeron Klasma). Eine seltsame Ligatur von tinagma-

ähnlichem Echadin und Synagma findet sich im Cryptensis Δ. α. XV fol. 183v/Z. 22 und fol. 184/Z. 2. Das Echadin begegnet auch im Cryptensis Δ. α. XVII fol. 90 (Varianten am rechten Rand). Synagma-artige Zeichen erscheinen noch im Cryptensis Δ. α. XVII fol. 89v/Z. 19–20. Zweimal läßt sich das Chartres-Synagma auch in Patmos 55 registrieren (fol. 122v/9, 138/10, vgl. auch fol. 162/4).

2. Archaische Neumierungen und Mischnotation im Codex Lavra Γ. 67

DIE „ANOMALEN“ AUFZEICHNUNGEN IM ÜBERBLICK

Der vorliegende Abschnitt nimmt innerhalb der Architektonik des Kapitels nicht die Stellung eines Exkurses ein, wie man angesichts der Überschrift vielleicht vermuten könnte. Wenn wir hier auf besondere notationstechnische Phänomene in diesem hochbedeutenden Codex eingehen, so nicht etwa nur, um die Ausführungen über die Notationsstadien in einigen Punkten zu ergänzen oder zu veranschaulichen, sondern vor allem, weil aus der Untersuchung dieser Phänomene sich schwerwiegende Induktionen über das Verhältnis der Neumenschriften und die Parallelität ihrer Stadien gewinnen lassen. Dies als notwendige Vorbemerkung.

Beginnen wir mit der Beschreibung der Phänomene. In einer jüngsten Publikation äußert Oliver Strunk² die Meinung, daß der Schreiber unseres Codex L3 zwei Vorlagen benutzt haben müsse, da nämlich einige Stichera durch notationstechnische Besonderheiten von der regulären Neumation der Handschrift abweichen. Die betreffenden Stücke fänden sich im Oktoechos-Teil, und zwar innerhalb des Zyklus der 24 Stichera anatolika anastasima zur Vesper an Sonntagen. Es handle sich ausschließlich um 11 Kontrafakta, die „an intermediate or transitional stage of the Chartres notation, half archaic, half developed“ aufwiesen. Strunk spricht die Vermutung aus, daß der Schreiber eine zweite Vorlage herangezogen hätte, weil diese Kontrafakta in seiner Hauptvorlage möglicherweise unneumiert geblieben waren.

Dieser Darstellung vermag sich der Verfasser nicht anzuschließen. Seine Untersuchungen haben nämlich zu abweichenden Ergebnissen und zu einer grundsätzlich anderen Deutung der Phänomene geführt. Es läßt sich zeigen, daß der Sachverhalt weitaus verwickelter ist als Strunk annimmt; gerade diese Komplexität gibt aber Anlaß zu äußerst aufschlußreichen Beobachtungen.

Es ist zunächst zu konstatieren, daß sich durch notationstechnische Besonderheiten nicht nur die 11 Kontrafakta, sondern — bis auf eins — alle 24 Anatolika anastasima zur Vesper an Sonntagen auszeichnen, darüber hinaus etliche Theotokia im Oktoechos-Teil, schließlich der erste Zyklus der Stichera heothina sowie mehrere Stichera im Triodion und Pentekostarion. Nicht weniger als rund 50 Stücke stechen von ihrer Umgebung durch erhebliche notationstechnische Anomalien ab. Dabei ließe sich von diesen Stücken keineswegs sagen, daß ihnen allen die gleiche „anomale“ Neumation

² SNA, Pars Suppletoria, 17 f.

gemein ist. Es lassen sich nämlich zwischen ihnen bestimmte Unterschiede beobachten, deren vorsichtiges Studium eine Scheidung der „irregulären“ Neumierungen in drei Gruppen gestattet.

Die Stücke der ersten Gruppe, sechs Theotokia des Oktoechos, gehören eindeutig den Notationsstadien Chartres I und Coislin I an.

Die Aufzeichnungen der zweiten Gruppe, die sich aus 24 (23) Anatolika anastasima zusammensetzt, lassen dann eine Art Mischnotation erkennen. Ihre Grundlage ist die Coislin-Notation, und zwar im dritten Stadium, daneben bestehen jedoch manche Chartres-Elemente. Unter den Stichera dieser Gruppe finden sich einige mit fast reiner Coislin-Aufzeichnung.

Auch die Stichera der dritten Gruppe, die außer den Heothina (erster Zyklus) etliche Idiomela aus dem Triodion und Pentekostarion umfaßt, sind in Mischnotation aufgezeichnet. Von den Anatolika unterscheiden sie sich jedoch in manchen Einzelheiten, weshalb die Zusammenfassung in eine eigene Gruppe als notwendig erscheint.

Urteilt man nach notationstechnischen Besonderheiten, so ließe sich schon an diese Übersicht die Vermutung anknüpfen, daß der Schreiber des Codex L₃ (oder der Schreiber seines Archetypus) nicht bloß zwei, sondern vier Vorlagen benutzt hat, nämlich außer der *Hauptvorlage A* eine für die sechs Theotokia (*Vorlage B*), eine für die 24 (23) Anatolika (*Vorlage C*) und eine für die Stichera der dritten Gruppe (*Vorlage D*). Für eine solche Vermutung ließen sich manche Argumente aus der folgenden Darstellung gewinnen.

DIE THEOTOKIA IN CHARTRES I UND COISLIN I

Alle sechs Aufzeichnungen finden sich im Oktoechos-Teil, und zwar stehen sie im Anschluß an Stichera anatolika, die jeweils an Samstagen zur Vesper gesungen werden sollen. Drei Theotokia sind in Chartres I aufgezeichnet, zwei in Coislin I, ein einziges weist eine archaische „neutrale“ Neumierung auf. Allen ist die große Anzahl der unneumierten Silben gemeinsam (in der Regel ein Drittel), und in keinem findet sich irgendein Oligon-Zeichen. In den Coislin-Stücken kommt auch das Ison-Zeichen nicht vor, während das gerade Ison in den Chartres-Stücken jeweils ein- oder höchstens zweimal begegnet. Es mag als sicher gelten, daß diese wenigen Ison-Zeichen in *Vorlage B* gefehlt haben und vielleicht vom Schreiber des Codex L₃ über unneumierte Silben eingetragen wurden. Von der Neumation der Coislin-Theotokia unterscheidet sich die Notierungsweise der Chartres-Theotokia nur durch das Auftreten „großer Zeichen“, die dort fehlen. Im folgenden seien die einzelnen Stücke mit Angabe der Anzahl unneumierter Silben und hervortretender Zeichen angeführt.

Die beiden Coislin-Theotokia sind *Τίς μὴ μακαρίσει σε, παναγία παρθένε* (ἡχ. πλ. β') fol. 133v (auf 132 Silben 46 unneumiert) und *Ὑπὸ τῇν σὴν, δέσποινα, σκέπην* (Barys) fol. 140 (auf 53 Silben 15 unneumiert)³.

³ Letzteres Theotokion ist auch in D fol. 300 überliefert; s. MMB Transcripta III, 139.

Die drei Chartres-Theotokia sind: Χαῖρε κεχαριτωμένη παρθένε (ἦχ. α') fol. 107 (auf 96 Silben 29 unneumierte, 1 Ison, Stavros apo dexeias, dreikurvigiges Anatrachisma III [oder mißglücktes Echadin?], Pelaston, Ouranisma, Ligatur von Tromikon II und Psephiston); Ὁ διὰ σὲ θεοπάτωρ Δαυὶδ (ἦχ. δ') fol. 122v (auf 175 Silben 58 unneumierte, 2 Ison, Strangismata, Ouranisma, Thematismos und Beta-Martyrie); Ὁ ποιητῆς καὶ λυτρωτῆς μου (πλ. β') fol. 134v (s. weiter unten). In gewisser Hinsicht einen Sonderfall stellt das Theotokion Μήτηρ μὲν ἐγνώσθης (Barys) fol. 139v dar (s. weiter unten).

Es erscheint möglich, daß der Gruppe dieser Theotokia in archaischer Notation auch das Theotokion Ὁ βασιλεὺς τῶν οὐρανῶν διὰ φιλανθρωπίαν ἐπὶ γῆς (πλ. δ') fol. 144v angehört hat, das jedoch unneumiert geblieben ist.

Von den sechs Theotokia findet sich in Va, unserer jüngsten Chartres-Quelle einzig und allein das Ὁ ποιητῆς καὶ λυτρωτῆς μου, das wir in Tafel XII nach L₃ und Va wiedergeben. Die Gegenüberstellung vermag einen Eindruck von der Entwicklung zu vermitteln, die die Chartres-Notation durchlaufen hat. Repräsentiert L₃ das Anfangsstadium, so Va das Endstadium.

Zunächst einige Bemerkungen zur älteren Aufzeichnung. Die beiden Ison-Zeichen in Zeile 4 über κα(ταρας) und in Zeile 7 über καὶ dürften in Vorlage B gefehlt haben. Merkwürdig ist auch, daß die Anzahl der unneumierten Silben (23 auf 104) knapp ein Viertel der Gesamtsumme beträgt und somit niedriger liegt als in den meisten der anderen Theotokia. Es ließe sich daher denken, daß diese Aufzeichnung vielleicht einer späteren Stufe des Anfangsstadiums angehört.

Vergleichen wir nunmehr die beiden Neumierungen miteinander, so wird zwar sichtbar, daß sie, von geringfügigen Varianten abgesehen, die gleiche melodische Version notieren. Die notationstechnischen Unterschiede in Einzelheiten sind indessen beträchtlich und stechen mit aller Deutlichkeit hervor. Sie führen den Gang der Entwicklung vor Augen und lassen den Willen erkennen, durch Verwendung mehrerer Zeichen größtmögliche Präzision zu erreichen. Das wird an zahlreichen Einzelheiten deutlich.

Sämtliche Silben sind in Va neumiert. Etliche Silben, die in L₃ unneumierte sind oder einen mehrdeutigen Apostrophus (repetens oder ascendens) tragen, versieht Va mit dem geraden Ison oder dem Chartres-Oligon; dort, wo L₃ eine Oxeia oder eine Petaste schreibt, aber zweitönige Gruppen meint, fügt Va die Dyo Kentemata hinzu; nur äußerst selten begegnen die Dyo Kentemata in der archaischen Neumierung (nur zweimal in Konjunktur mit dem Apostroph); durch den Zusatz der Chamele verdeutlicht Va, daß zwei der in L₃ allein stehenden Apostrophoi (Zeile 8) zwei „tiefe“ Töne anzeigen; die Diple über α(σχητως) in Zeile 8 wird mit dem Tromikon I versehen; desgleichen wird in Zeile 1 die Konjunktur Apeso exo über (κυρι)ος zum Laimos verwandelt; anstelle des Apostrophs über προ(στασια) zu Beginn der Zeile 10 notiert Va das Meson. Die folgenden beiden Unterschiede sind aber nicht als Präzisierung aufzufassen: Schreibt Va in Zeile 4 über (α)δαμ das Kondeuma anstelle des Piasma I und in Zeile 5 über (δι)ο σὲ die Ligatur von Lygisma und Synagma anstelle des Stavros apo dexeias, so bedeutet dies lediglich, daß die betreffenden Zeichen jeweils miteinander engstens verwandt und daher auswechselbar sind.

Neben Ὁ ποιητής καὶ λυτρωτής μου mag als gutes Objekt für das Studium der notationstechnischen Entwicklung auch das Theotokion Μήτηρ μὲν ἐγνώσθης dienen, das in L₃ zweimal aufgezeichnet ist. Der Schreiber hatte das Stück zuerst auf fol. 139v/140 nach Vorlage B kopiert und dann auf fol. 144 — als letztes der Stichera des Barys — nach seiner Vorlage A niedergeschrieben. Die erste Neumierung vertritt das Notationsstadium Chartres I (oder Coislin I), die zweite gehört dem Stadium Chartres III an (s. Tafel XIII).

Zu aufschlußreichen Beobachtungen führt ein Vergleich der Aufzeichnungen. Während in der archaischen Aufzeichnung auf 127 Silben 38 unneumiert bleiben (somit also fast ein Drittel), beträgt in der jüngeren Niederschrift die Anzahl der unneumierten Silben nur 8 (ein Sechzehntel). Es fällt sodann auf, daß die ältere Neumierung nicht nur auf das gerade Ison und das Oligon-Epistem verzichtet (das einzige Ison in Z. 1 dürfte in Vorlage B gefehlt haben), sondern auch auf das Kentema, die Dyo Kentemata, die Psele (Z. 7), die Chamele (Z. 12), das Parechon (Z. 5), das Epechema Nana (Z. 9), schließlich auf den Laimos (Z. 3 und Z. 7).

Alle diese „negativen“ Kennzeichen deuten darauf hin, daß die archaische Neumierung dieses Theotokion weitaus älter als die Aufzeichnungen des Codex L beispielsweise sein muß. Bedenkt man noch, daß die „großen Zeichen“ der archaischen Aufzeichnung, nämlich Piasma I, Thematismos, Apothema (Epegerma) und Kataba-Tromikon, sowohl der Chartres- wie der Coislin-Notation eigen sind, so läßt sich diese Neumierung einer Gruppe gleichsam „neutraler“ archaischer Aufzeichnungen zuweisen. Für eine solche Zuordnung scheint noch die Substitution des Piasma I durch das Kondeuma in Z. 4 zu sprechen.

DIE ANATOLIKA IN MISCHNOTATION

Von den 24 Stichera anatolika, die an Sonntagen zur Vesper gesungen werden sollen (L₃ fol. 110v, 115v, 120v, 126, 131v, 137, 143, 148), zeichnen sich durch Mischnotation 23 aus, und zwar sowohl die 11 Kontrafakta als auch 12 Idiomela.

Um zunächst die Kennzeichen dieser Notationsart festzuhalten: Sofern einige Stichera unneumierte Silben aufweisen, ist ihre Anzahl gering; das Oligon-Epistem, eines der charakteristischen Zeichen der Chartres-Notation vom ersten Stadium an, kommt hier gar nicht vor (genauer: es begegnet ein einziges Mal fol. 115v/Z. 7); der alleinstehende Apostroph erreicht einen ungewöhnlich hohen Häufigkeitsgrad, für den sich Parallelen aus den regulären Chartres-Neumierungen nicht anführen lassen; wie in den oben genannten Stichera in Coislin III, so begegnen auch hier wiederholt mehrere Apostrophoi hintereinander, die, wie aus dem Vergleich mit korrespondierenden Chartres- und Coislin-Neumierungen hervorgeht, ebenso descendentes, wie repententes und ascendentes sind; darüber hinaus treten in einigen Stichera typische Coislin-Thetas auf: der Thematismos eso (fol. 137v/Z. 5, fol. 148v/Z. 7 und Z. 8), die Ligatur von Theta und Petaste mit darunter liegendem Apeso exo (fol. 126v/Z. 8), schließlich die Coislin-Gruppe Syrma und Thema haploun anstelle der Chartres-Neumen Syrma und Synagma I (s. Bsp. 283).

Alle diese Elemente und Merkmale konstituieren die Coislin-Komponente unserer Mischnotation.

Betrachten wir sodann die Chartres-Elemente. In den meisten (doch keineswegs allen) Stichera kommen vereinzelte gerade Ison vor, in der Regel 1 bis 4, in je einem Sticheron auch 5, 6 und 7; darüber hinaus läßt sich in fünf Stichera vereinzelt die Kombination von geradem Ison und Dyo Kentemata registrieren. Die Vermutung, daß diese Ison-Zeichen in der ursprünglichen Niederschrift der Anatolika gefehlt haben und erst später eingetragen wurden, läßt sich nicht von der Hand weisen, nicht zuletzt weil das reguläre Tonwiederholungszeichen dieser Notation der Apostrophus repetens ist. Daß einmal (fol. 126v/Z. 16) die ungewöhnliche Kombination Apostroph—gerades Ison als Tonwiederholungszeichen begegnet, weist übrigens darauf hin, daß die ursprünglich allein stehenden Apostrophoi repetentes erst durch den Zusatz des Ison „korrigiert“ und dann eliminiert wurden. Auf jeden Fall ist der Gebrauch des geraden Ison in diesen Aufzeichnungen akzessorisch zu nennen. Anders hingegen im Anatolikon Κρυπτόμενον τὸν Πέτρον εὐροῦσα (ἤχ. γ') fol. 120v, dem einzigen Sticheron des Zyklus, das in reiner Chartres-Notation aufgezeichnet ist. Hier erscheint das gerade Ison 17mal, das Oligon-Epistem 9mal, die Kombination von geradem Ison und Dyo Kentemata 5mal, repetentes Apostrophoi aber begegnen kaum.

Unsere Beschreibung der Mischnotation wäre aber unvollständig, wenn wir nicht auch erwähnten, daß in diesen Anatolika gelegentlich auch typische „große Zeichen“ der Chartres-Notation auftreten, und zwar am häufigsten das Kondeuma (insgesamt 14mal), das eckige Lygisma (2mal), das Tromikon I (= Katabasma) über dem Xeron Klasma (2mal), das Kataba-Tromikon und das Synagma I (je einmal). Nicht zu vergessen noch die Phthora II (2mal) und das Apothema (4mal). Diese beiden Zeichen sind jedoch auch der Coislin-Notation nicht fremd.

Daß das archaische Coislin-System die Grundlage der Mischnotation bildet, sollen die in Tafel XIV und XV kollationierten Neumierungen veranschaulichen. In Tafel XIV ist das Idiomelon Μυροφόρων τὸν θρηνον nach Ls und Vi wiedergegeben. Die Ähnlichkeit der beiden Aufzeichnungen, die die Stadien Coislin III und Coislin V repräsentieren, ist, wenn man von der häufigen Verwendung des Apostrophs in Ls absieht, augenscheinlich.

Fast überall dort, wo Vi ein Ison oder ein Oligon schreibt, steht in Ls ein Apostroph. Unübersehbar sind vor allem die Apostrophoi repetentes zu Beginn der Zeilen 6 und 7. Merkwürdig ist, daß Ls den Apostroph auch dort notiert, wo Vi die Kombination von Oligon und Dyo Kentemata hat. Es fällt überhaupt auf, daß sich die Neumation der Anatolika durch äußerst sparsamen Gebrauch der Dyo Kentemata kennzeichnet. So versieht Ls die Silben (υ)ους und α(ναδειξας) in Zeile 9 mit der bloßen Oxeia, während Vi die Kombinationen Oxeia bzw. Petaste mit Dyo Kentemata aufzeichnet. Dabei dürfte es sich kaum um Varianten handeln, vielmehr scheint, daß die betreffenden Oxeiai in Ls ex tempore als zweitönige Figuren vorgetragen wurden.

Als Coislin-fremde Elemente in der Aufzeichnung des Codex Ls ließen sich nur das gerade Ison über ε(δωρησατο) in Zeile 5 und das Kondeuma in Zeile 9 anführen. Ersteres gibt Vi mit dem Coislin-Ison wieder, letzteres mit einer Piasma I-Gruppe. Der Thematismos in Zeile 4 ist dagegen in der typischen Coislin-Schreibweise des dritten und vierten Stadiums aufgezeichnet; Vi präsentiert die analytische Schreibweise des fünften und sechsten Stadiums.

Noch besser als zu dem eben besprochenen Beispiel läßt sich die Verbundenheit der „Mischnotation“ mit dem Coislin-System anhand der in Tafel XV zusammengestellten Neumierungen zeigen. Hier sind zwei Aufzeichnungen des Anatolikon Ἐκ τῶν βαθέων τοῦ Ἀδου κεκραγῶς (nach L₃ und Vi) und zwei Versionen seines Modells, des Idiomelon Δαυιτικὴν προφητείαν ἐκπληρῶν (nach L₃ und Va) untereinandergesetzt. Die vier Versionen repräsentieren in der Reihenfolge der Unterlegung die Notationstypen und Stadien: Mischnotation (Coislin III), Coislin V, Chartres III und Chartres IV.

Erwartungsgemäß weist die erste Version fast überall dort einen Apostroph auf, wo die anderen das Ison oder das Oligon schreiben. Zweimal kommt in der „archaischen“ Neumierung irregulär das gerade Ison vor, in Zeile 7 über (κατεδ)ῆω und in Zeile 9 über (παθε)σι, im letzteren Fall haben auch die anderen Versionen ein Ison.

Coislin-fremd ist in der „archaischen“ Neumierung sonst nur das Kondeuma in Zeile 8. Sieht man von ihm ab, so erweist sich ihr Zusammenhang mit der „reinen“ Coislin-Version des Codex Vi als besonders eng, während die starken Unterschiede zu den beiden Chartres-Versionen nicht zuletzt an Varianten und unterschiedlichen Schreibweisen sichtbar werden.

So notieren die ersten beiden Versionen gern die Diple an Stelle der Dyo Apostrophoi und Dyo an Stelle von Aposo exo; s. Z. 3 bei (ηξι)ωθη, Z. 4 bei (προ)σε(χοντα) und bei (κυρι)ε, Z. 9 bei (θα)να(τω), Z. 10 bei (ανα)στας und bei (ανεστη)σας. Die Anfangssilbe versehen die beiden Coislin-Versionen mit der Parakletike, die beiden Chartres-Versionen mit dem Laimos. Erstere haben in Z. 5 bei ω(τα) das Kratema, letztere hingegen den Laimos.

Zu bemerken ist noch, daß in der „archaischen“ Neumierung insgesamt 12 Silben unneumiert bleiben. Die „reine“ Chartres-Version des Δαυιτικὴν προφητείαν in L₃ (Chartres III) weist 7 unneumierte Silben auf, die Aufzeichnung des Codex Va aber (Chartres IV) keine.

DIE HEOTHINA UND WEITERE STICHERA IN MISCHNOTATION

Von den beiden Zyklen der 11 Stichera heothina anastasima, die der Codex L₃ überliefert, ist der erste in „Mischnotation“ aufgezeichnet, während der zweite (unvollständige) Zyklus „reine“ Chartres-Notation (Stadium III) aufweist. Es ergeben sich daher vorzügliche Vergleichsmöglichkeiten, die es auszuwerten gilt. Tafel XIX gibt das erste Heothinon Εἰς τὸ ὄρος τοῖς μαθηταῖς nach den beiden Versionen wieder und fügt noch zwei „reine“ Coislin-Versionen nach den Codices Sinaiticus 1242 (Coislin V) und Cryptensis E. a. VII (Coislin VI) hinzu.

An der „anormalen“ Neumierung des Codex L₃, die hier im Mittelpunkt unseres Interesses steht, fällt zunächst das häufige Auftreten der Kombination von geradem Ison und Apostroph auf (6mal).

Fünfmal erscheint sie dort, wo die anderen Versionen das Ison notieren, einmal (in Zeile 8) besitzt sie die Bedeutung des Apostrophs. Kein Zweifel, daß in den fünf Fällen das gerade Ison nachträglich hinzugesetzt wurde, damit der mehrdeutige Apostroph als repetens präzisiert wird. In Zeile 8 ist er hingegen offenbar versehentlich hinzugefügt worden. Diese Kombination, die ausschließlich in L₃ vorkommt, und zwar hauptsächlich in „anormalen“ Neumierungen, darf ein hervorstechendes Kennzeichen der Mischnotation genannt werden. Doch ist festzuhalten, daß außer der Kombination hier noch das gerade Ison und der allein stehende Apostroph als Tonwiederholungszeichen Verwendung finden. In der Version unseres

Beispiels begegnet jenes neunmal, dieser fünfmal, nämlich Zeile 8 über -ται, Zeile 9 über κη-, über εκ und über -σιν, Zeile 12 über συν-. In Zeile 9 stehen über (κηου)ξαι την εκ alle drei Tonwiederholungszeichen nebeneinander.

Als weiteres charakteristisches Kennzeichen der Mischnotation ist die Kombination von Apostroph und Oxeia anzuführen, die in sematischen und Coislin-Aufzeichnungen (des dritten Stadiums) häufiger auftritt, dagegen im Chartres-Bereich, von L3 abgesehen, nicht heimisch ist.

In unserem Beispiel läßt sie sich achtzehnmal registrieren, und zwar erscheint sie meist dort, wo die anderen Versionen Kombinationen des Apostrophs, der Oxeia, der Petaste, des Oligon bzw. geraden Ison mit den Dyo Kentemata aufweisen. In zwei Fällen korrespondiert sie mit der Konjunktur Apeso exo. Es ist offensichtlich, daß der Apostroph unserer „archaischen“ Kombination manchmal descendens und manchmal ascendens ist.

Sucht man nach den Gründen für das häufige Erscheinen dieser Kombination, so treten wieder zwei weitere Merkmale der Mischnotation hervor, die wir bereits an den Anatolika haben beobachten können.

Das eine ist ein negatives: Das Oligon-Zeichen fehlt. Das Chartres-Oligon kommt hier in der Regel nicht vor, wie überhaupt der Gebrauch des Oligon-Episems nur akzessorisch ist. Eine Ausnahme bildet die episematische Petaste (Hypotaxis) zu Beginn der Zeile 5.

Das zweite Merkmal ist die sparsame Verwendung der Dyo Kentemata. In Konjunktur mit dem Apostroph begegnen sie häufiger, die Kombinationen mit der Oxeia oder Petaste sind aber rar. Recht merkwürdig sind in Zeile 3 über (δι)α und χα- die Konjunkturen von Apostroph und Oxeia mit Dyo Kentemata. Sie erwecken den Anschein, als hätte hier in der ältesten Aufzeichnung des Sticheron (in Vorlage D oder deren Archetypus) nur der Apostroph gestanden, das heißt, als wären die übrigen Zeichen erst später der Korrektur oder größeren Deutlichkeit wegen hinzugesetzt.

Bereits die angeführten Kennzeichen lassen es offenbar werden, daß auch die Mischnotation der Heothina auf der Grundlage der Coislin-Notation des dritten Stadiums beruht. Die folgenden Merkmale und Beobachtungen wollen aber als schlagende Beweise verstanden werden. Sofern die Neumenbilder in den mitgeteilten vier Versionen voneinander stärker abweichen, zeigt sich, daß die „anomale“ Version des Codex L3 weitaus häufiger mit den „reinen“ Coislin-Versionen zusammengeht als mit der „reinen“ Chartres-Version. Man betrachte nur die beiden Anfangssilben, das Kratema bei αv- in Zeile 5, das häufigere Auftreten der Konjunktur von Bareia und Oxeia in Zeile 4 über o, in Zeile 7 bei -δαχ-, in Zeile 9 bei α, in Zeile 11 bei -χα-, schließlich die unterschiedliche Orthographie bei der dritt- und zweitletzten Silbe in Zeile 15.-

Schwerwiegender als solche Einzelheiten erscheint aber die unterschiedliche Schreibweise der Themata und bestimmter charakteristischer Figuren. Die „anormalen“ Neumierungen bedienen sich dazu nicht der regulären Chartres-Symbole, vielmehr setzen sie typische Coislin-Neumen ein. So wird die Thematismos-Figur nicht mit dem

Chartres-Ouranisma, sondern mit der Coislin-Zusammensetzung von Theta, Petaste und Diple notiert. In den Neumierungen der Stichera unserer Gruppe III wird zwar diese Zusammensetzung meist noch mit einem darunter stehenden ouranisma-artigen Zeichen bereichert; dieses Zeichen scheint indessen eine spätere Zutat zu sein und erfüllt wohl keine andere Aufgabe als Sängern, die hauptsächlich des Chartres-Systems mächtig waren, zu verdeutlichen, daß das Coislin-Theta wie ein Ouranisma zu singen ist (s. Taf. XIX, Z. 10, Bsp. 135, 321–323, sowie S. 265).

Verfolgen wir die weiteren Unterschiede in der Wahl der Symbole. Anstelle des Stavros apo dexeias treten Theta-Gruppen auf (s. Bsp. 136 und in Taf. XIX die Schlußsilben der Zeilen 5 und 6); das Pelaston wird, wenn nicht immer, so doch häufig mit dem bloßen Piasma I angezeigt (s. Bsp. 136); das Rhapsima weicht der Konjunktur von Apostroph und Klasma (Taf. XIX, Z. 8), das Tinagma der Konjunktur von Bareia und Oxeia (s. Bsp. 136 und Taf. XIX, Z. 4 und Z. 13)⁴. Letztere Substitution verdient besondere Beachtung, da sie die oben S. 236 ausgesprochene paläographische Deutung des Tinagma aufs beste bestätigt. In diesem Zusammenhang sei nochmals auf Bsp. 118 verwiesen, das die „analytische“ Coislin-Schreibweise der Figur des umgekehrten Tinagma veranschaulicht.

Es obliegt noch, die Chartres-Komponente der Mischnotation, wie sie in den Heothina entgegentritt, zu umreißen. An „typischen“ Chartres-Zeichen lassen sich die folgenden registrieren: Lygisma (s. Taf. XIX, Z. 9), Kondeuma (ebenda, Z. 7), Laimos (Z. 11 und Z. 13), Echadin (Z. 14), Strangismata (fol. 152/Z. 2), Konjunktur von Xeron Klasma und Tromikon I (fol. 154/Z. 6), schließlich ganz selten das Pelaston (fol. 152/Z. 8). Außerdem begegnen das Apothema, die Phthora II und das Kataba-Tromikon, drei Zeichen, die jedoch auch dem Coislin-System angehören. Der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, daß die „anormalen“ Aufzeichnungen bisweilen anstelle des Kataba-Tromikon das Kratemokatabasma schreiben (vgl. fol. 152v/Z. 2 mit fol. 160v/Z. 11 und 16).

Unverkennbare Kennzeichen der Mischnotation tragen noch, wie schon angedeutet, etliche Stichera im Triodion und Pentekostarion. Die Ähnlichkeit ihres Neumenbildes mit der Neumation der Heothina ist so groß, daß der Schluß, sie entstammen einer und derselben Vorlage, der einzig mögliche ist.

Es handelt sich um die Palmsonntagsstichera Τὸ πανάγιον πνεῦμα (ἡχ. α') fol. 18, Τὴν κοινὴν ἀνάστασιν (ἡχ. δ') fol. 19v, Δεῦτε καὶ ἡμεῖς σήμερον, πᾶς ὁ νέος Ἰσραὴλ (πλ. β') fol. 20, Φοβερόν τὸ ἐμπεισὲν εἰς χειρας θεοῦ ζῶντος (ἡχ. γ') fol. 21v (s. Bsp. 282, 299, 321–323), sodann um die Karfreitagsstichera Σήμερον ὁ δεσπότης καὶ κύριος παρίσταται Πιλάτῳ (πλ. β') fol. 62v, Σήμερον ὁ δεσπότης τῆς κτίσεως καὶ κύριος τῆς δόξης (πλ. δ') fol. 64, Σήμερον ὁ ἀπόστολος τῇ οὐσίᾳ προσετός μοι γίνεται (πλ. δ') fol. 64, ferner um das Sticheron Ὡς ὥφθη ἐν σαρκί, Χριστὲ ὁ θεός (πλ. δ') fol. 86 (Sonntag der Samariterin, s. Bsp. 37) und um das Pfingststicheron Δεῦτε, πιστοί, τὴν τρισπύστατον θεότητα προσκυνήσωμεν (πλ. δ') fol. 101.

⁴ In Bsp. 136 weist das Tinagma eine schlingenartige Form auf.

Es fällt besonders auf, daß sich unter diesen Stichera etliche Kompositionen des Kaisers Leo finden (s. Tabelle VI) — eine Beobachtung, auf die sich die Auffassung über die gemeinsame Vorlage der Stichera dieser Gruppe berufen kann. Daraus sollte jedoch keineswegs geschlossen werden, daß alle Stichera des Kaisers Leo in Mischnotation aufgezeichnet gewesen wären, da nämlich die Stavrotheotokia beispielsweise „reine“ Chartres-Notation aufweisen. Im übrigen wäre es vielleicht möglich, die Gruppe der Stichera in Mischnotation noch weiter zu fassen als wir es getan haben. Einzelne Kennzeichen begegnen nämlich hier und da auch in anderen Stichera, deren Chartres-Komponente jedoch sehr stark ausgeprägt erscheint. Es wäre daher von Fall zu Fall zu erörtern, ob und wieweit sich die betreffenden Chartres-fremden Elemente nur zufällig in die „reine“ Chartres-Notation dieser Stücke eingeschlichen haben.

3. Die Parallelität der Stadien

Betrachtet man die Überlieferung paläobyzantinischer Kirchenmusik vom speziellen Standpunkt der notationskundlichen Forschung aus, so muß sie lückenhaft genannt werden. Abgesehen davon nämlich, daß ganze Psaltika oder Asmatika in paläobyzantinischer Notation nicht erhalten sind (vorsichtiger formuliert: bisher nicht gefunden wurden), selbst die heirmologische und sticherarische Überlieferung ist lange nicht so vollständig, als daß sie es uns ermöglichte, die ältesten Stadien der Chartres- und der Coislin-Notation wenigstens mit je einem Heirmologion und einem Sticherarion zu belegen. Andererseits wollen wir aber doch festhalten, daß für alle (oder für fast alle) Stadien an heirmologischen und sticherarischen Aufzeichnungen genügend Spezimina vorhanden sind, die eine nahezu lückenlose Rekonstruktion des semeiographischen Entwicklungsprozesses gestatten.

Wie aufschlußreich in dieser Hinsicht die „anormalen“ Neumierungen im Codex Ls und in den kalabrischen Menäen sind, braucht kaum mehr hervorgehoben zu werden. Zur Verdeutlichung des Gesagten ließen sich aber noch weitere Beispiele anführen: Ein ganzes Sticherarion in Chartres I ist zwar nicht überliefert, der Codex L enthält jedoch einige Stavrotheotokia, Kompositionen sticherarischen Stils also⁵. Vollständige Heirmologien in Chartres II bis IV fehlen gleichfalls, Spezimina heirmologischer Aufzeichnungen dieser Stadien bieten jedoch unsere Chartres-Sticherarien, sofern sie das Karfreitagstriodion tradieren.

Die Untersuchungen der einzelnen Stadien der Chartres- und der Coislin-Notation, wie wir sie in den vorigen Abschnitten dargelegt haben, orientieren sich an den gewichtigen notationstechnischen Veränderungen, wie sie sich an der Überlieferung beob-

⁵ Verwiesen sei auf die drei Stavrotheotokia des Kaisers Leo VI. (s. Tabelle VI unter b Nr. 7, 25 und 31). Von den weiteren Stavrotheotokia des Codex seien nur diese angeführt: Πομφαίς τοῦ πάθους σου, ἦχ. α', L fol. 16v, S fol. 15v, G fol. 312; Ὁρώσα σε ἡ ἀνανδρος θεοτόκος, ἦχ. γ', L fol. 95, Lg fol. 15v; Ἰησοῦν τὸν τῆς ζωῆς ἀρχηγὸν καὶ σωτῆρα, ἦχ. δ', L fol. 132; Μὴ ἐποδύρου με, μῆτερό, ἦχ. πλ.β', L fol. 201v, S fol. 151v, H fol. 103, G fol. 173.

achten lassen. Denkbar ist freilich, daß vor allem während der Entwicklung der Coislin-Notation in den älteren Stadien außer den erfaßten nachweisbaren Veränderungen es auch weitere gegeben hat, die sich jedoch nicht belegen lassen.

Unser Bestreben ging dahin, Hypothesen jeglicher Art etwa über nicht belegbare Zwischenstufen aus der entwickelten Einteilung fernzuhalten. Desgleichen war es keineswegs beabsichtigt, eine Korrespondenz zwischen den vier Chartres-Stadien und den vier ersten Coislin-Stufen von vornherein zu konstruieren. Die Frage nach der Parallelität der Stadien sollte erst nach Durchführung der beiden Einteilungen gestellt werden. Jetzt aber gilt es, dieser Frage nachzugehen. Es ist zu prüfen, wie sich die Stadien beider Notationen im Hinblick auf bestimmte, beiden Systemen gemeinsame Veränderungen zueinander verhalten.

DIE KORRESPONDENZ DER ERSTEN STADIEN UND DIE „PHASENVERSCHIEBUNGEN“

Außer Frage steht die Parallelität der Stadien Chartres I und Coislin I. Der Codex L bezeugt sie, der ja beiden Stadien zugehörige Neumierungen überliefert. Aber selbst wenn man von diesem Codex absieht: Beide Stadien weisen eine Reihe gemeinsamer Kennzeichen auf, nämlich neben der Nichtneumierung zahlreicher Silben das Fehlen des Ison und des Oligon.

Die Einführung des Ison ist sodann ein gemeinsames Merkmal der Stadien Chartres II und Coislin II, wengleich sich die Notationen freilich verschiedener Isonzeichen bedienen.

Auch die Neumierung aller unneumiert gebliebenen Silben ist ein Vorgang, der in gewisser Weise auf die Parallelität der Stadien hindeutet: Sowohl in der Chartres- als auch in der Coislin-Notation wird er nämlich erst im vierten Stadium abgeschlossen.

Neben diesen bemerkenswerten Berührungspunkten müssen freilich auch „Phasenverschiebungen“ konstatiert werden: Von dem Oligon macht die Chartres-Notation bereits im zweiten Stadium Gebrauch, die Coislin-Notation aber erst im vierten Stadium. Die Hypotaxis-Praxis wird in der Chartres-Notation schon im ersten Stadium geübt, die Coislin-Notation entwickelt sie dagegen erst im vierten Stadium.

DIE KORRESPONDENZ DER DRITTEN STADIEN

Erfolgen innerhalb zweier selbständiger, aber doch verwandter Notationssysteme, wie es die Chartres- und die Coislin-Notation sind, einander ähnliche technische Veränderungen, die dem gleichen Ziel dienen, so möchte man zunächst annehmen, daß sie zum gleichen (oder etwa zum gleichen) Zeitpunkt aufgekommen sind. Eine solche Annahme, die sich Argumente der Logik zu eigen macht, kann zwar, muß aber nicht unbedingt zutreffend sein, da ja Entwicklungen, wie die Geschichte lehrt, nicht immer nach logischen Erwartungen verlaufen. In den soeben aufgezeigten „Phasenverschiebungen“ liegt also ein recht verwickeltes Problem. Während die Parallelität zweier Stadien, nämlich des jeweils ersten und vierten, so gut wie sicher ist, führt vor allem

die unterschiedliche Behandlung des Oligon zwangsläufig zu einer Alternative: Entweder wurde das Zeichen zu verschiedenen Zeitpunkten eingeführt, oder die zeitliche Korrespondenz der beiden übrigen Stadien, nämlich des jeweils zweiten und dritten, muß in Frage gestellt werden.

Feste Anhaltspunkte für die Klärung dieser Frage lassen sich aus dem Studium jener Handschriften gewinnen, die sowohl Coislin- als auch Chartres-Aufzeichnungen überliefern. Große Bedeutung ist dabei den „anormalen“ Neumierungen des Codex L₃ beizumessen. Ihre notationstechnischen Besonderheiten deuten nämlich unmißverständlich darauf hin, daß die Stadien Chartres III und Coislin III doch parallellaufen. Fassen wir die Ergebnisse unserer diesbezüglichen Untersuchungen zusammen: Zwar vereinigt die „Mischnotation“ Coislin- und Chartres-Elemente, die Coislin-Komponente erweist sich indessen als die breiteste und die weitaus bedeutendere. Sie prägt die Physiognomie der „Mischnotation“, die als eine leichte Abwandlung der Coislin-Notation des dritten Stadiums verstanden werden will. Alle Anzeichen sprechen dafür, daß die ältesten Vorlagen, auf welche die „anormalen“ Aufzeichnungen der Anatolika und Heothina zurückgehen (unsere Vorlagen C und D), „reines“ Coislin III aufwiesen, das in einigen Punkten nach Chartres-Art „zurechtgestutzt“ wurde. Es ist zu vergegenwärtigen, daß sich unter den besprochenen 23 Anatolika drei Kontrafakta in „reinem“ Coislin III finden.

Von diesen Prämissen ausgehend, läßt sich folgern, daß die Coislin-Notation bereits in ihr drittes Stadium eingetreten war, als der Codex L₃ geschrieben wurde. Daß sie über dieses Stadium schon hinausgegangen war, ist dagegen aus mehreren Gründen undenkbar. Die Möglichkeit einer Parallelität zwischen Chartres III und Coislin IV ist nämlich auszuschließen (s. weiter unten), zudem läßt nicht zuletzt die durchschnittliche Anzahl der in Chartres III und in Mischnotation (= „Coislin III“) unneumierte bleibenden Silben auf parallele Entwicklungsstufen schließen, und schon allein der Umstand, daß zahlreiche „anomale“ Aufzeichnungen in L₃ aufgenommen wurden, scheint darauf hinzuweisen, daß die Coislin-Notierungsweise des dritten Stadiums im „anderen Bereich“ noch aktuell gewesen ist.

DIE KORRESPONDENZ DER VIERTEN STADIEN

Steht damit die Parallelität von Chartres III und Coislin III fest, so erscheint die Korrespondenz der vierten Stadien um so gesicherter. Schwerwiegende Indizien dafür bieten die kalabrischen Menäen. Ihre regulären (fortschrittlichsten) Neumierungen weisen, wie ausgeführt, das Stadium Coislin IV auf, während die vereinzelt Chartres-Aufzeichnungen dem Spätstadium Chartres IV angehören. Kein Zweifel also, daß die Chartres-Notation bereits in ihr letztes Stadium eingetreten war, als die Menäen aufgezeichnet wurden. Daß die Chartres-Notation aber schon zu dieser Zeit eine längst vergessene Notationsart gewesen ist, wird man wohl kaum vermuten dürfen. Denn wäre dies tatsächlich der Fall, so hätte der Schreiber die betreffenden Chartres-Aufzeichnungen in Gesangbücher, die für den liturgischen Gebrauch bestimmt waren, wohl kaum aufgenommen. Zu dieser Zeit dürfte also die Chartres-Notation noch

verbreitet gewesen sein, wenngleich ihre Entwicklung schon abgeschlossen gewesen sein muß.

Als sicher darf jedenfalls gelten, daß Chartres IV und Coislin IV zeitlich einander nahestehen. Darauf weisen übrigens noch bestimmte gemeinsame Züge in den „Entwicklungsständen“ beider Notationen hin: Daß der Prozeß der Neumierung aller unneumiert gebliebenen Silben erst in den vierten Stadien zum Abschluß gekommen ist, wurde bereits erwähnt. Beachtenswert ist dann aber gleichfalls, daß Coislin IV, wie alle Chartres-Stadien, die neumierten Initialmartyrien noch nicht kennt. Als Symptom einer parallellaufenden Entwicklung mag schließlich gewertet werden, daß die Tendenz zur Auflösung der stenographischen Symbole, eine Neigung, die der Chartres-Notation eigentlich unbekannt ist, innerhalb der Coislin-Notation erst im fünften Stadium vollauf zum Durchbruch gelangt. Coislin IV beharrt aber noch auf der „stenographischen“ Schreibweise der Themata, und besonders am Beispiel der Thematismos-Figur wird deutlich, daß die Theta-Gruppe des vierten Stadiums ein dem Chartres-Ouranisma durchaus analoges Symbol darstellt.

Die „analytische“ Schreibweise des Thematismos in „Coislin V“ ist dagegen Symptom einer jüngeren Zeit und verrät, daß sich die Entwicklung vom Spätstadium der Chartres-Notation bereits empfindlich entfernt hat. Bestens läßt sich das am Codex Vatopedi 1488 exemplifizieren: Die Chartres- und die Coislin-Neumierungen dieser Handschrift stehen nicht auf parallelen Entwicklungsstufen, sondern gehören zwei zeitlich bereits auseinanderliegenden Notationsstadien an, nämlich Chartres IV und Coislin V. Daraus folgt, daß die Chartres-Vorlage des Schreibers älter als seine Coislin-Vorlage gewesen sein muß. Daß der Schreiber die in Chartres-Notation aufgezeichneten Stichera überhaupt kopiert hat, bedeutet andererseits freilich, daß sich die Chartres-Notation noch zu dieser Zeit einer gewissen Verbreitung erfreut hat. „Außer Gebrauch“ war sie sicher immer noch nicht.

4. Die entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge

DIE UNTERSCHIEDE IN DEN ENTWICKLUNGSABLÄUFEN

Läßt sich das Ergebnis der bisherigen Untersuchungen dahingehend formulieren, daß die vier Chartres- und die ersten vier Coislin-Stadien, wie wir sie beschrieben haben, im großen und ganzen betrachtet, parallellaufen, so mögen daran etliche Schlußfolgerungen angeknüpft werden.

Zunächst sind manche bedeutenden Unterschiede in den Entwicklungsläufen der beiden Notationen zu konstatieren. Sie machen sich vor allem in den jeweils zweiten und dritten Stadien bemerkbar.

Die Einführung des Ison ist zwar ein gemeinsames Kennzeichen der zweiten Stadien. Während aber die Chartres-Notation vom zweiten Stadium an das gerade Ison als reguläres Tonwiederholungszeichen häufig einsetzt (fast immer dort, wo die Tonwiederholung angezeigt werden soll), macht die Coislin-Notation im zweiten und

noch im dritten Stadium von dem hakenförmigen Ison einen sehr sparsamen Gebrauch. Es tritt in der Regel nur als Schlußneume auf.

Während dann die Chartres-Notation vom zweiten Stadium an über ein eigenes Zeichen für das Oligon verfügt (die episematische Oxeia nämlich), kennt die Coislin-Notation im zweiten und noch im dritten Stadium ein analoges Zeichen nicht.

Ein dritter, krasser Unterschied betrifft sodann die Hypotaxis-Praxis. In der Chartres-Notation läßt sie sich bereits im ersten Stadium beobachten (in der Form der episematischen Petaste), die Coislin-Notation entwickelt sie aber erst im vierten Stadium. Daß sie sich hier nicht eher hat entwickeln können, läßt sich unschwer begründen: Die Übernahme der im Chartres-Bereich üblichen Hypotaxis-Praxis kam nämlich nicht in Frage, weil die Coislin-Notation über das Oligon-Epistem nicht verfügte. Andererseits setzt die typische Coislin-Form der Hypotaxis die häufige Verwendung des Ison voraus; dieses Zeichen wurde aber im zweiten und dritten Stadium ja noch äußerst sparsam gebraucht.

DAS „ARCHAISCHES“ COISLIN-SYSTEM

UND DIE HÖHERE DIFFERENZIERUNG DER CHARTRES-NOTATION

Aus den angeführten Unterschieden läßt sich schließen, daß die Chartres-Notation im zweiten und dritten Stadium weitaus differenzierter als die Coislin-Notation der parallelen Stufen gewesen ist. Durch den Einsatz des geraden Ison und des Chartres-Oligon wie durch das Mittel der Hypotaxis hatte die Chartres-Notation bereits im zweiten Stadium einen weitaus höheren Grad an Präzision als die gleichzeitige Coislin-Notation erreicht. Diese mußte sich nämlich noch mit dem mehrdeutigen Apostroph aushelfen, der nicht nur als absteigendes Zeichen fungierte, sondern auch die Bedeutung des Tonwiederholungs- und des aufsteigenden Zeichens (des hakenförmigen Ison und des noch fehlenden Oligon) besaß. Daß im dritten Coislin-Stadium die meisten der bis dahin unneumierte gebliebenen Silben, gleichgültig ob ihnen im Duktus der Melodie, gemessen an der vorangehenden Silbe, ein tieferer, höherer oder gleich hoher Ton zugewiesen war, mit dem mehrdeutigen Apostroph versehen wurden, darf als Symptom eines noch verhältnismäßig primitiven, „archaischen“ Systems gewertet werden.

Kein Zweifel, daß die Chartres-Notation der ersten drei Stadien, was die Genauigkeit der Bezeichnung betrifft, der parallellaufenden Coislin-Notation bei weitem überlegen war. Selbst wenn man von der differenzierten Verwendung des Ison und Chartres-Oligon absieht, allein schon der Ausbau des Buchstabenneumensystems bezeugt, welch hohes Niveau die Chartres-Notation bereits im zweiten und dritten Stadium erreicht hatte.

DIE VERVOLLKOMMUNG DER „ARCHAISCHEN“ COISLIN-NOTATION

Behält man die führende Rolle, die innerhalb der älteren notationstechnischen Entwicklung der Chartres-Notation zukam, im Auge, so erscheint es als sicher, daß die folgeschweren Veränderungen, durch die sich das vierte Coislin-Stadium vom

dritten unterscheidet, nach dem Vorbild entsprechender früherer Vorgänge in der Chartres-Notation erfolgt sind.

Auf diese Weise läßt es sich jedenfalls erklären, daß das hakenförmige Ison jetzt aus seiner isolierten Position als Schlußneume heraustritt, die Apostrophoi repetentes annulliert oder präzisiert und schließlich verdrängt, indem es sich als reguläres und einziges Tonwiederholungszeichen durchsetzt.

Auch für die Entstehung und Ausbildung der Coislin-Hypotaxis dürfte die ältere Chartres-Praxis dieser Norm Pate gestanden haben.

Ganz offenbar wird aber der Zusammenhang im Falle des Oligon. Als Oligon dient in Coislin IV der Horizontalstrich, eine Neume also, mit der die Chartres-Notation die Tonwiederholung bezeichnete. Vergegenwärtigt man sich, daß in Chartres-Aufzeichnungen das gerade Ison in Konjunktur mit den Dyo Kentemata auch als Oligon fungierte, so ist es höchst wahrscheinlich, daß die Coislin-Notation das Oligon-Zeichen nicht ad hoc erfunden hat, vielmehr daß sie das Chartres-Ison übernommen und als Oligon eingesetzt hat.

Alle diese Veränderungen hatten sich bereits abgespielt, bevor die Menäen aus Carbone geschrieben worden waren. Die regulären Neumierungen dieser Handschriften weisen nämlich „reines“ Coislin IV auf, während Spuren einer Übergangsphase vom dritten zum vierten Stadium nur in den oben S. 318 besprochenen vereinzelten Aufzeichnungen sichtbar werden.

Dieser Übergang vom dritten zum vierten Stadium stellt aber die kritische Phase in der Entwicklung der Coislin-Notation dar und markiert gewissermaßen die Grenzscheide zwischen den beiden großen Perioden dieses Systems, der „archaischen“ und der „neueren“. War die Coislin-Notation in ihren ersten drei Stadien der gleichzeitigen Chartres-Notation unterlegen, so erklimmt sie jetzt dank der genannten Veränderungen einen dem Niveau der Chartres-Notation entsprechenden Höhengrad. Was die notationstechnische Präzision anbelangt, stehen Chartres IV und Coislin IV, wenn man vom gleichsam perfektionierten Buchstabenneumensystem im Chartres-Bereich absieht, etwa auf vergleichbaren Entwicklungsstufen.

DIE ENTWICKLUNGSFÄHIGKEIT DES JÜNGEREN COISLIN-SYSTEMS

Höchst lehrreiche Aspekte bieten sich dann an, wenn man den weiteren Ablauf der Entwicklung aufmerksam verfolgt. Die Coislin-Notation tritt in ihre zweite Periode ein und macht eine an weiteren Errungenschaften nicht arme Entwicklung durch. Die Chartres-Notation hingegen erreicht im Laufe des vierten Stadiums den Endpunkt ihrer Entwicklung.

Für diesen Sachverhalt mag es mehrere Gründe geben. So viel ihrer auch gewesen sind, einer (vielleicht der maßgeblichste) wird am jüngeren Entwicklungsablauf der Coislin-Notation deutlich: Der notationstechnische „Fortschritt“ drängte nach Auflösung der stenographischen Symbole. Neben der diastematischen Präzisierung bestimmter Zeichen ist die „analytische“ Schreibweise stereotyper Figuren ein hervorstechendes Kennzeichen der jüngeren paläobyzantinischen Semeiographie.

Die Chartres-Notation konnte sich aber offenbar in dieser Richtung nicht weiterentwickeln. Die große Anzahl der ihr eigenen stenographischen Symbole bildete, wie es scheint, ein ernstes, unüberwindbares Hindernis. Die Auflösung so vieler stenographischer Symbole dürfte als eine praktisch undurchführbare Aufgabe erschienen sein. Hier lagen Grenzen des Notationssystems, die zu überschreiten es „von Haus aus“ nicht imstande war.

Das Coislin-System war hingegen in dieser Hinsicht unvergleichlich entwicklungsfähiger. Es ist von Anfang an insofern ökonomischer, wiewohl auch simpler gewesen, als es die Themata fast ausschließlich mit „Thetas“ wiedergab. Es bediente sich einer verhältnismäßig geringen Anzahl von Zeichen und dürfte weitaus leichter erlernbar gewesen sein.

Unter diesem Aspekt betrachtet, nimmt es nicht wunder, daß die Chartres-Notation, die früh ihre Vollendung, aber auch ihr „biologisches Alter“ erreichte, zum Endpunkt ihres Weges gelangte und danach auch außer Gebrauch kam, während sich die weitere Entwicklung in dem Bereich der Coislin-Notation abspielte. Diese jüngere Entwicklung führt aber dann geradewegs zur Ausbildung der mittelbyzantinischen Notation, wie das folgende Schema in etwa zu veranschaulichen vermag.

Chartres I	Coislin I
Chartres II	Coislin II
Chartres III	Coislin III
Chartres IV	Coislin IV
	Coislin V
	Coislin VI
	Mittelbyzantinisch I

DIE CHRONOLOGISCHE ORDNUNG DER QUELLEN

1. Schreiber und Provenienz der Handschriften

DIE DATIERTEN UND GENAU DATIERBAREN CODICES

In Anbetracht der überragenden Bedeutung, die dem Wissen um die Entstehungsorte der Quellen für die Erörterung chronologischer Fragen zugesprochen werden muß, empfiehlt es sich, die Untersuchungen dieses Kapitels mit einer Übersicht über die Schreiber und die Herkunft etlicher paläobyzantinischen Handschriften einzuleiten.

In etlichen Fällen lassen sich Schreiber und Entstehungsorte der Codices aus den Kolophonen, späteren Eintragungen oder mit Hilfe paläographischer Beobachtungen ermitteln. Fassen wir zunächst die von der bisherigen Forschung erschlossenen Daten zusammen.

Bereits Antonius Rocchi¹ wies darauf hin, daß fünf der ältesten Menäen, die Codices Cryptenses $\Delta. \alpha. 13$ bis $\Delta. \alpha. 17$, von demselben Schreiber aufgezeichnet wurden und aus dem Kloster des hl. Elias in Carbone stammen, das um 1000 gegründet wurde². Daraus ist freilich nicht ohne weiteres zu folgern, daß die Codices auch in Carbone angefertigt wurden.

Fünf weitere neuimierte Menäen, die Cryptenses $\Delta. \alpha. 2$ (1112), $\Delta. \alpha. 3$ (1113), $\Delta. \alpha. 6$, $\Delta. \alpha. 7$ und $\Delta. \alpha. 8$ sind laut Kolophonen in Grottaferrata von Neilos im Auftrage des Abtes Nikolaos geschrieben³. Da die ersten beiden Handschriften Menäen für Oktober und November sind und die drei übrigen Idiomela für Februar, März und April umfassen, halten wir es für denkbar, daß die drei letzten Bände nach 1113 entstanden sind.

¹ *Codices cryptenses*, 312–319.

² Zur Klostergeschichte s. Pietro Pompilio Rodota, *Dell' origine, progresso, e stato presente del rito greco in Italia*, 3 Bände, Rom 1758/1760/1763, II 190 f.; Gertrude Robinson, *History and Cartulary of the Greek Monastery of St. Elias and St. Athanasius of Carbone*, *Orientalia Christiana*, XI, 5 (1928), XV, 2 (1929), XIX, 1 (1930), *History* S. 281 bis 285; s. dazu die Rezension von M. G. B. in: *Archivio storico per la Calabria e la Lucania*, Anno I, Rom 1931, S. 252–261. Aufschlußreich für das Studium der Klostergeschichte sind auch die vom Rezensenten S. 255 f. mitgeteilten Marginalien in den Menäen. Sie wurden von Mönchen des Klosters im 15. und 16. Jahrhundert vorgenommen. Eine dieser Eintragungen hatte Vogel-Gardthausen (s. nächste Anmerkung) dazu irreführend, einen Mönch Antonio als Schreiber von $\Delta. \alpha. 15$ zu proklamieren (s. Alberto Vaccari, *La Grecia nell' Italia meridionale. Studi letterari e bibliografici*, *Orientalia Christiana*, Band III, 3 [Nr. 13], Rom 1925, S. 315).

³ S. M. Vogel und V. Gardthausen, *Die griechischen Schreiber des Mittelalters und der Renaissance* (XXXIII. Beiheft zum Zentralblatt für Bibliothekswesen) Leipzig 1909, S. 328; Lorenzo Tardo, *La musica bizantina e i codici di melurgia della biblioteca di Grottaferrata*, in: *Accademie e biblioteche d'Italia*, Rom 1930/1931, S. 355–369, hier S. 368.

Der Codex Leningrad 789 dann ist laut Subskription am 31. Mai 1106 (6614) in Vatopedi vom Priester Anthes fertiggestellt. Sinai 754 wurde gleichfalls laut Kolophon im März 1177 (6685) von einem Symeon wahrscheinlich im Katharinenkloster vollendet. In einer zweiten, offenbar späteren Subskription gibt sich ein Germanos, Erzbischof von Sinai, als Schreiber der Handschrift aus. Ob sich dieser Germanos an der Anfertigung des Codex tatsächlich beteiligt hat oder ob es sich um eine gefälschte Unterschrift handelt, muß dahingestellt bleiben⁴. Die (spätere) Eintragung im Cryptensis Γ. β. 35, fol. 82v, veranlaßte Pierre Batiffol⁵ zu der Ansicht, daß dieser Codex ursprünglich dem Hodigitria-Kloster in Patire bei Rossano angehört habe. Lorenzo Tardo⁶ bemerkte zu Recht, daß der Cryptensis Δ. α. 32 und der Messanensis 51 von derselben Hand stammen. Dagegen irrt Strunk⁷, wenn er meint, daß die Reginenses 58 und 59 von demselben Schreiber aufgezeichnet wurden. Paläographisch betrachtet, besteht zwischen ihnen kein Zusammenhang.

Mit den genannten Codices ist die Reihe der Quellen, deren Schreiber oder Provenienz sich ermitteln läßt, noch nicht erschöpft. Mit Hilfe verschiedener Beobachtungen können wir die Herkunft weiterer Handschriften erstmals bestimmen.

Angeführt sei zunächst der Cryptensis Δ. β. 10. Er wurde laut Kolophon am 25. November 1137 (6646) von einem Euthymios vollendet, der sich als „Neffe des verstorbenen Clemens“ zu erkennen gibt. Weder der Entstehungsort der Handschrift wird im Kolophon erwähnt, noch läßt sich ihm Näheres über die beiden Personen entnehmen. Dennoch lassen sich Euthymios und Clemens als Angehörige des Klosters des hl. Elias in Carbone identifizieren. In einer der Urkunden des Klosters, die aus dem Jahre 1134 stammt, wird nämlich als Notar ein Euthymios, Neffe des Abtes Clemens, angeführt⁸. Dieser Clemens ist es auch, der als erster die Urkunde unterzeichnet. Somit steht es fest, daß der Cryptensis Δ. β. 10 in Carbone, im Kloster des hl. Elias und Anastasios, geschrieben wurde. In diesem Zusammenhang ist zu vermerken, daß Batiffol⁹, Lake¹⁰ und (im Anschluß an sie) Strunk¹¹ den Codex mit 1131 datieren, weil sie als Jahresangabe im Kolophon „ϡϣμ' ε'τους lesen (6640–5509 = 1131). Doch ist zweifellos „ϡϣμς' ε'τους (6646–5509 = 1137) zu lesen¹² (der Schreiber hat das Stigma mit dem Epsilon ligiert), auch deshalb, weil Clemens noch 1134 am Leben war, ja, offenbar in diesem Jahr nach dem Tode des Abtes Neilos¹³ Abt des Klosters wurde.

⁴ Beide Möglichkeiten wurden von V. Gardthausen (*Die griechischen Schreiber*, S. 69 und 411: *Griechische Paläographie*, a. a. O., II 440) in Erwägung gezogen.

⁵ *L'abbaye de Rossano*, Paris 1891, S. 37–48, 68.

⁶ *Melurgia*, 62/1.

⁷ SNA, Pars Suppletoria, XI.

⁸ Robinson, a. a. O., Deed XXXIII.

⁹ A. a. O., S. 94, 162.

¹⁰ *Monumenta palaeographica vetera*, a. a. O., X, 17.

¹¹ SNA, Pars Suppletoria, 8, 30.

¹² Richtig lesen Gardthausen (*Die griechischen Schreiber*, 121) und Rocchi (S. 359), der jedoch die Jahreszahl irrig mit 1138 wiedergibt.

¹³ S. Robinson, *History*, S. 293–295.

Steht somit die kalabrische Provenienz dieses Codex fest, so liegt auch der Entstehungsort des Cryptensis Δ. β. 5 auf der Hand. Der genannte Euthymios hat nämlich auch diesen Codex geschrieben, wie ein paläographischer Vergleich eindeutig zeigt. Berücksichtigt man noch, daß die beiden Codices, zwei Triodion-Fragmente, reperioremäßig einander ergänzen, wobei Δ. β. 5 die Gesänge vom Beginn des Triodion und Δ. β. 10 Karwochengesänge umfassen, so wird man wohl annehmen dürfen, daß Δ. β. 5 kurz vor Δ. β. 10 entstanden ist, also um 1135.

Wenden wir uns sodann dem Cryptensis E. α. 11 zu, der mit 11. November 1112 (6621) datiert ist¹⁴. Von dem Schriftcharakter des Codex ausgehend, meinte Rocchi¹⁵, daß er entweder von dem genannten Euthymios, dem Schreiber von Δ. β. 10, oder wenigstens von einem Schreiber des Scriptoriums von Messina aufgezeichnet worden sein dürfte. Beide Vermutungen treffen nicht zu. Ein paläographischer Vergleich der Neumation zeigt in der Schreibweise einzelner Neumen so erhebliche Unterschiede, daß Euthymios als gemeinsamer Schreiber selbst dann kaum in Frage kommt, wenn man berücksichtigt, daß zwischen den beiden Handschriften eine Zeitspanne von 25 Jahren liegt. So weisen z. B. die Parakletike und das Apoderma grundverschiedene Formen auf. Auffallend ähnlich ist dagegen die Form der Petaste, die vor allem im Kratema und Anastama ungewöhnlich lang gezeichnet ist. Diese Schreibweise stiftet zwischen E. α. 11, Δ. β. 5 und Δ. β. 10 eine enge Verbindung und darf wohl als hervorstechendes Kennzeichen des kalabrischen Scriptoriums im ersten Drittel des 12. Jahrhunderts angesprochen werden, aus dem offenbar auch E. α. 11 hervorgegangen ist. Bedenkt man noch, daß auf fol. 23v der Handschrift zwei „reperiorefremde“ Stichera auf den hl. Georg und den Erzengel Michael Ὁρῶντα σε τὰ στίχη ἅπαντα und Τῶν ἀγγέλων ἔξαρχε stehen, die weder im Repertoire der mittelbyzantinischen Menäen noch im Grottaferrata Δ. α. 13 und Δ. α. 17 und ebenso wenig in Sinai 1219 vorkommen, so ist es wohl möglich, daß E. α. 11 aus einem kalabrischen Kloster stammt, in dem der hl. Georg oder der Erzengel Michael verehrt wurden¹⁶.

Präzise läßt sich des weiteren der Entstehungsort von Paris 1570 bestimmen. Laut Kolophon ist der Codex am 9. Juni 1127 (6635) von einem Theoktistos vollendet, und zwar im Prodromos-Kloster ἔγγιστα τῆς ἀερίου. Gemeint ist das ehemals unter dem Namen Petra bekannte Kloster in Konstantinopel (jetzt Bogdan-Serai)¹⁷. Einer jüngeren Notiz zufolge wurde die Handschrift zwei Jahre später, am 11. Juli 1129

¹⁴ Rocchi, Tardo und Strunk geben die Jahreszahl „εϛκα“ mit 1113 wieder, Lake mit 1112(?). Da das byzantinische Jahr am 1. September beginnt und der Codex am 11. November fertiggestellt wurde, muß es 1112 heißen (6621 — 5509 = 1112). Bereits Gardthausen (*Griechische Paläographie*, II 450) weist auf die Regel hin, daß „bei einem Datum vom 1. Januar bis 31. August: 5508, dagegen vom 1. September bis 31. December: 5509 subtrahiert werden muß“. Weil sie diese Regel übersehen, sind noch Strunks Datierungen (SNA, S. 8) des Cryptensis Δ. α. 3 und des Patmiacus 218 nicht korrekt.

¹⁵ *Codices cryptenses*, 417.

¹⁶ In seinem Verzeichnis der Basilianer-Klöster Italiens führt Batiffol (a. a. O., 181 f.) drei St. Georg- und acht St. Michael-Klöster an. Vielleicht käme noch die Kirche des „ruhmreichen Großmartyrers“ Georgios in Muromana in Frage, die im Jahre 1108 dem Kloster des hl. Elias vermacht wurde (s. Robinson, a. a. O., Deed XVII).

¹⁷ S. W. Weinberger, *Beiträge zur Handschriftenkunde II*, Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, phil.-hist. Klasse, Band 161, Abh. 4, Wien 1909, S. 9—12.

(6637), von einem Archon Sampson dem Kloster des hl. Panteleemon (wo?) „zum Gedenken an ihn und seine Eltern“ vermacht. Von der Hand des Schreibers Theoktistos stammen übrigens noch drei Wiener Handschriften, die Palatini theol. gr. 132, hist. gr. 66 und theol. gr. 138, drei Menäen für März, April und Mai¹⁸.

Daß der Sinaiticus 1218 (vollendet im Juli 1177) und Patmiacus 221 (um 1177) von demselben Schreiber, dem Priester Nikephoros, angefertigt wurden, haben wir bereits festgehalten. Den Subskriptionen ist zu entnehmen, daß der Sinaiticus „mit Beistand und auf Kosten“ eines Nikolaos während der Amtszeit des Metropolitens Niketas geschrieben wurde, während im Falle des Patmiacus die Kosten ein Johannes, Priester von Kaloploimon, trug. Vielleicht sind die Codices auf einer griechischen Insel entstanden.

Im September 1166 (6675) wurde laut Kolophon der Patmiacus 218 nach Patmos geschickt von einem Mönch Athanasios als Geschenk für das Kloster des hl. Johannes des Theologen. Dieser Athanasios, ὁ τοῦ Παπίου, gibt sich als Besteller der Handschrift zu erkennen. In seinem Auftrag und auf seine Kosten hat ein Mönch Arsenios (als Domestikos bezeichnet) den Codex neu miert. Aus der ausführlichen Subskription scheint noch hervorzugehen, daß der Text nicht vom Neumator Arsenios, sondern von einem anderen Schreiber aufgezeichnet wurde. Bezüglich der beiden Vorlagen der Handschrift s. S. 324.

Der Subskription des Vaticanus gr. 1811 läßt sich lediglich entnehmen, daß der Codex am 7. Juli 1147 (6655) von einem Petros vollendet wurde.

BESTIMMUNG DER PROVENIENZ

NACH PALÄOGRAPHISCHEN UND NOTATIONSTECHNISCHEN KRITERIEN

Wesentliche Anhaltspunkte für die Erörterung von Provenienzfragen lassen sich — zumal wenn Kolophone fehlen oder unergiebig sind — naturgemäß auch aus der Auswertung rein paläographischer Beobachtungen gewinnen. Das trifft vor allem auf einige Coislin-Handschriften des Katharinenklosters am Sinai zu, zwischen denen hervorstechende Ähnlichkeiten in der Zeichnung bestimmter Neumen bestehen. So tritt das Ison in den Sinaitici 569, 581 und 1241 in einer eigenwilligen spitzwinkligen Gestalt auf, die sonst kaum begegnet. Nicht minder eigenwillig ist die Form der Neume in den Sinaitici 754, 1217 und 1244. Hier wird das Sema weder hakenförmig noch eckig gezeichnet, sondern mit ungewöhnlich verdicktem Ansatz. Auch in Sinai 1214 läßt sich diese Form beobachten; doch erscheint sie hier weniger ausgeprägt. Besonders auffallend ist es aber, daß in den Sinaitici 569, 581, 1217 und 1242 das Kylisma eine lygisma-artige Form aufweist, die sonst nur in Patmos 218 vorkommt. Sehr wohl ließen sich diese paläographischen Eigentümlichkeiten als Kennzeichen des Sinaitischen Scriptoriums deuten, aus dem die genannten Sinaitici stammen dürften.

Auch die Berücksichtigung notationstechnischer Besonderheiten kann in einigen Fällen wesentlich zur Bestimmung der Provenienz mancher Handschriften beitragen.

¹⁸ S. J. Bick, *Die Schreiber der Wiener griechischen Handschriften*, Wien 1920, S. 65 f.

Das gilt für etliche Coislin-Codices, die Chartres-Neumierungen oder vereinzelte Chartres-Zeichen vorzeigen und auffälligerweise in athonischen Klosterbibliotheken aufbewahrt werden. Erinnert sei an die Ausführungen über Vatopedi 1488, Esphigmenu 54 und Lavra Γ. 9, Δ. 11 und Δ. 28. Daß diese Codices auch auf dem Athos geschrieben wurden, mag als wahrscheinlich gelten. Vergegenwärtigt man sich noch, daß die Chartres-Notation, wie dargelegt, vor allem in Konstantinopel und in Nordgriechenland verbreitet gewesen ist, so hätte man wohl einen Fingerzeig auf den Entstehungsort weiterer Handschriften, in deren Neumierungen gleichfalls vereinzelte Chartres-Zeichen begegnen. Wir denken in erster Linie an Coislin 220 und Paris 242. Aber es wäre nicht abwegig, auch bei der Diskussion über die Herkunft der kalabrischen Menäen den dargelegten Gesichtspunkt zu berücksichtigen.

2. Die jüngsten Hymnographen in den Sticherarien Lavra Γ. 12, Γ. 67 und Γ. 72

(Kaiser Leo VI. und Konstantinos VII.)

Vor allem für die Datierung der ältesten neumierten byzantinischen Quellen lassen sich bekanntlich aus der Berücksichtigung der Lebensdaten der in den Codices jeweils vertretenen jüngsten Hymnographen in einigen Fällen wichtige Anhaltspunkte gewinnen. Strunks Bemerkungen zur Datierung von L, L₁, L₂ und L₃ wurden bereits erwähnt. Sie können nicht als erschöpfend angesprochen werden.

So umfassen L₁ und L₃ an Kompositionen des Kaisers Leo VI. (886–912) nicht nur das Pfingststicheron Δεῦτε πιστοί, das übrigens Vi fol. 251 explizite dem Kaiser zuschreibt, sondern, wie unsere Repertoireuntersuchungen ergeben haben, zahlreiche Kompositionen. L₁ überliefert sechs Stichera des Kaisers, in L₃ sind es zumindest 41 (s. S. 84). Zu den in Tabelle VI angeführten 30 Kompositionen kommen nämlich noch die elf Heothina anastasima hinzu, die der Codex, wie erwähnt, in zwei Zyklen tradiert. Auch in L₂ finden sich neun Stichera basilikia.

Der Kaiser Leo VI. ist indessen nicht der jüngste der in L₂ und L₃ vertretenen Hymnographen. Die beiden Handschriften enthalten noch einige Kompositionen seines Sohnes, des Kaisers Konstantinos VII. Porphyrogenetos (913–959). Erwähnt sei zunächst das Ostersticheron Πάσχα ἑορτῶν ἑορτή (L₂ fol. 52, L₃ fol. 73v). Zwar geben beide Codices den Namen des Autors nicht preis. Eine entsprechende Angabe findet sich jedoch in Ochrid 53 pag. 657, wo dieses Sticheron zusammen mit einem weiteren, sonst nicht nachweisbaren Stück, Ὡς ἄνθρωπος τὴν ἐκ νεκρῶν (pag. 658), diesem Kaiser zugeschrieben wird¹⁹. Anzuführen ist sodann das Ostersticheron Πάσχα τὸ τετρνόν, Πάσχα κυρίου Πάσχα, das der Patmiacus 218, fol. 204, dem Kaiser

¹⁹ Die Angaben lauten: K^ω B^α und K^ω Δε.

Konstantin zuschreibt²⁰. Es wird nicht nur in unseren Coislin-Sticherarien überliefert (so in Och pag. 538 und in Va fol. 127v), sondern bereits in L₂ fol. 48v und L₃ fol. 73, außerdem noch (in kirchenslavischer Übersetzung) im Sticherarium chiliandarium fol. 71v — eine Beobachtung, der für die Datierung des slavischen Traditionszweiges, auf den diese Handschrift zurückgeht, höchste Bedeutung beizumessen ist. Hier ist noch hervorzuheben, daß L₃ außer diesen beiden Osterstichera noch die Texte der elf Heothina exaposteilaria tradiert^{20a}.

Mit dem Todesjahr Konstantins (959) ist somit für die Datierung der beiden Sticherarien ein Terminus *post quem* gegeben. Bedenkt man noch, daß von dem Zeitpunkt der Komposition der genannten Stichera bis zu ihrer Aufnahme in die offiziellen liturgischen Gesangbücher ein gewisses Zeitintervall vergangen sein dürfte, ferner daß in L₃ die Exaposteilaria bereits in der festgefügtten Ordnung des Oktoechos auftreten (der Angabe jedes der elf „Auferstehungsevangelien“ schließt sich nämlich jeweils das neumierte Heothinon anastasimon, gefolgt von den Texten des Exaposteilarion und des zugehörigen Theotokion an)²¹, so ist es gewiß nicht unbegründet, die Entstehungszeit der beiden Codices in das beginnende 11. Jahrhundert zu setzen. Dieser chronologische Anhaltspunkt erweist sich als besonders wichtig, wie noch auszuführen sein wird. Hier ist festzuhalten, daß gegen Strunks Datierung von Lavra Γ. 67 ins 10. Jahrhundert, von notationstechnischen Beobachtungen abgesehen, auch die dargelegten Repertoireverhältnisse sprechen.

An die Identifizierung der beiden angeführten Osterstichera als Kompositionen Konstantins sind noch einige Bemerkungen über die Entstehungszeit von Lavra Γ. 12 anzuknüpfen. Daß der Codex das erste Sticheron Πάσχα ἑορτῶν ἑορτή im Gegensatz zu L₂ und L₃ nicht enthält, läßt sich nicht unbedingt als Indiz für ein höheres Alter werten, da die Handschrift, wie dargelegt, im allgemeinen über ein bescheideneres Repertoire verfügt. Besonders beachtenswert ist indessen, daß auch das zweite Sticheron Πάσχα τὸ τετάρτον, das dem regulären Repertoire angehört und in den meisten Coislin-Quellen tradiert wird, ursprünglich in L₁ ebenfalls fehlte. Sein Text wurde nämlich auf fol. 53 von späterer Hand nachgetragen. Diese Beobachtungen berechtigen zur Annahme, daß L₁ bereits zu einer Zeit entstanden ist, als das hymnographische Schaffen Konstantins noch nicht verbreitet gewesen ist. Insofern muß L₁ doch ein höheres Alter als L₂ und L₃ zugesprochen werden. Mit dieser Einordnung stimmen die Ergebnisse unserer notationstechnischen Untersuchungen völlig überein.

²⁰ Hier lautet die Angabe: ΚΩ Δεσπ^{τη}.

^{20a} Angemerkt sei hier in diesem Zusammenhang, daß die elf Heothina Exaposteilaria des Kaisers Konstantin sowie die 11 Heothina Anastasima Leos VI. in kirchenslavischer Übersetzung im Blagoveščenskij Kondakaf fol. 121v–128v überliefert sind (s. S. 13). Beachtenswert ist dabei, daß im Gegensatz zur frühen byzantinischen Überlieferung hier auch die Exaposteilaria neumierte sind.

²¹ Es verdient Beachtung, daß die bereits in Handschriften des 11./12. Jahrhunderts gültige, noch heute gebräuchliche Folge der elf „heothina Theotokia“ von der Zusammenstellung des Codex L₃ grundsätzlich abweicht. Nur zwei von den elf Theotokia dieser Handschrift, nämlich Ὁ ἀνατελειῶς ἡλίου und Τὸ χαίρετε φθεγγόμενος, kehren in den jüngeren Quellen wieder, so in Ochrid 53, Messina 51 und Patmos 218. Ob die Zusammenstellung in L₃ die ältere ist oder ob ursprünglich zwei „Ordnungen“ bestanden haben, bleibe dahingestellt.

3. Absolute und relative Datierung

VORAUSSETZUNGEN

Von den grundsätzlichen Fragen, die im Mittelpunkt der Chronologie paläobyzantinischer neumierter Quellen stehen, sind die meisten bereits behandelt worden. Gemäß dem Grundsatz, daß eine gesicherte Chronologie nur das Ergebnis eines intensiven Studiums der Notation sein kann, haben wir im Laufe der Untersuchungen die Voraussetzungen einer chronologischen Ordnung eingehend erörtert, eine Reihe von Kriterien entwickelt und im Zusammenhang mit der Besprechung der Stadien die repräsentativsten Handschriften auf Grund ihrer Neumation den einzelnen Stadien zugeordnet. Damit ist eine chronologische Ordnung der Quellen, wenigstens als Gerüst, bereits aufgestellt. Wir sind nunmehr in der Lage, jeden beliebigen paläobyzantinischen Codex in die aufgestellte Ordnung einzureihen und ihn im Vergleich zu anderen Handschriften mit Sicherheit als älter oder jünger zu bestimmen („relative“ Datierung). Unberücksichtigt blieb allerdings bisher die Frage nach der „absoluten“ Datierung. Sie ist gleichlautend mit der Frage nach der genauen zeitlichen Abgrenzung der einzelnen Notationsstadien. Ob und wie weit sich die Grenzen der einzelnen Stadien ziehen lassen, dieser Frage gilt es hier nachzugehen.

Ihren Ausgang muß unsere Untersuchung naturgemäß von den datierten paläobyzantinischen Quellen nehmen. Sie stammen alle aus dem 12. Jahrhundert, aus dem 10. und 11. Jahrhundert ist keine einzige datierte Quelle überliefert, und alle sind in Coislin-Notation aufgezeichnet. Fragen wir nach ihrem Notationsstadium, so ergibt sich folgendes Bild: Nur die früheste dieser datierten Handschriften, der Codex Leningrad 789, im Jahre 1106 geschrieben, weist das Stadium Coislin VI auf. Zehn Handschriften gehören eindeutig dem Stadium Coislin V an, nämlich die Cryptenses Δ. α. 2 (1112), Δ. α. 3 (1113), Δ. α. 6, Δ. α. 7, Δ. α. 8 (um 1115), Δ. β. 5 (um 1135), Δ. β. 10 (1137), dann Paris 1570 (1127), Vaticanus gr. 1811 (1147) und Sinai 754 (1177). Der Cryptensis E. α. 11 (1112) mag ins ausgehende Coislin V eingeordnet werden, der Patmiacus 218 stellt, wie dargelegt, insofern einen Sonderfall dar, als er teils in Coislin V und teils in Coislin VI aufgezeichnet ist.

ARCHAISIERENDE TENDENZEN

Geht man von der Erwartung aus, daß notationsmäßig miteinander verwandte Codices, die innerhalb eines bestimmten Zeitabschnitts entstanden sind, alle dasselbe Notationsstadium aufweisen müßten, so ist dieses Ergebnis enttäuschend, da nämlich der notationsmäßig „fortschrittlichste“ Codex, Leningrad 789, der älteste dieser Gruppe ist, während die jüngste Handschrift der Gruppe, der Sinaiticus 754, noch eine recht „konservative“ Neumation vorzeigt. Daß dieser Codex erst 1177 geschrieben wurde, zu einer Zeit also, aus der bereits mittelbyzantinische Quellen überliefert sind, erscheint zunächst als ein Widerspruch, an dem jede logisch aufgebaute Chronologie zwangsläufig zu scheitern verurteilt ist.

So hoffnungslos, wie sie scheint, ist indessen die Lage doch nicht. Denn es ist zunächst zu bedenken, daß sich in der Entwicklung der griechischen Schrift seit dem 12. Jahrhundert archaisierende Tendenzen geltend machen. Vor allem auf dem Bereich der liturgischen Handschriften tritt deshalb seit dieser Zeit eine Mannigfaltigkeit in Erscheinung, die zumindest in diesem verstärkten Maße im 11. Jahrhundert unbekannt gewesen ist²². Das gilt nicht nur für die reinen Texthandschriften, sondern ebenfalls für die Musikhandschriften. Gerade der zuletzt angeführte Sinaiticus 754 bietet ein glänzendes Beispiel archaisierender Schrift. Man möge in den unneumierten Texten nur die altertümlichen Formen der Spiritus betrachten. Sie zeigen nicht runde Formen, wie dies in „progressiven“ Handschriften dieser Zeit allgemein die Regel ist, sondern eckige Formen, und zwar in der archaischen Ausprägung als doppelte rechte Winkel²³.

Die archaisierenden Tendenzen sind daher bei der Beurteilung chronologischer Probleme gebührend zu beachten. Zieht man sie in Betracht, so vermögen sie manchen scheinbaren Widerspruch aufzuheben. Mit diesen Tendenzen hängt wohl auch die Frage nach den Schreibgewohnheiten der verschiedenen Scriptorien zusammen. Man möchte annehmen, daß bestimmten Schreibschulen eine besonders „progressive“ Haltung eigen ist, wogegen sich andere eher durch „Konservativismus“ auszeichnen. Behalten wir dies im Auge und ordnen wir die zuvor genannten datierten Handschriften nach ihrer nachgewiesenen oder mutmaßlichen Provenienz, so ergeben sich ungemein aufschlußreiche Zusammenhänge.

DIE NOTATIONSTECHNISCH PROGRESSIVEN ATHONISCHEN SCRIPTORIEN UND DER ÜBERGANG VON COISLIN V ZU COISLIN VI

Die notationsmäßig „fortschrittlichste“ Handschrift der Gruppe, Leningrad 789, ist in Vatopedi geschrieben. Von den anderen Codices stammt keiner aus dem Athos. Betrachten wir sodann die undatierten Handschriften, sofern sie dem Stadium Coislin VI angehören, so fällt besonders auf, daß drei Codices in Lavra aufbewahrt werden: Δ. 11, Δ. 28, Γ. 9. Die Vermutung, daß sie auch dort geschrieben wurden, ist recht wahrscheinlich. Für die beiden übrigen Quellen dieser Gruppe, Grottaferrata E. α. 7 und Regina 54, mag italienische Provenienz angenommen werden. Sehr merkwürdig ist, daß aus dem Katharinenkloster, soweit wir sehen, wohl kein einziger Codex in Coislin VI stammt. (Sinai 1218 ist vermutlich von Griechenland zum Kloster gebracht worden.)

Nach den Entstehungs- und Aufbewahrungsorten der Handschriften zu urteilen, darf somit als sicher gelten, daß sich der Übergang von Coislin V zu Coislin VI zuerst auf dem Athos vollzogen hat. Vatopedi war schon um 1100 zu Coislin VI vorgestoßen, während Grottaferrata, Süditalien und Sinai noch längere Zeit danach auf Coislin V beharrten. Im Vollzug dieser Gedankengänge ließe sich weiter folgern, daß die gewich-

²² S. B. de Montfaucon, *Palaeographia Graeca*, Paris 1708, S. 299; E. M. Thompson, *An Introduction to Greek and Latin Palaeography*, Oxford 1912, S. 220 f.; E. Wellesz, *Studien zur Paläographie der byzantinischen Musik*, ZfMw, 12. Jg. 1930, S. 385–397, besonders S. 394.

²³ S. Gardthausen, *Griechische Paläographie*, II 386–388.

tigen Neuerungen, durch die sich Coislin VI von Coislin V unterscheidet, von Konstantinopel, der Hauptstadt des Kaiserreiches, ausgingen und den Athos bald erreichten, bis an die Peripherie aber erst nach einem größeren Zeitintervall vordringen konnten.

GRUNDSÄTZE FÜR DIE DATIERUNG

Aus diesen Überlegungen lassen sich nunmehr bestimmte Schlußfolgerungen ziehen, die für die zeitliche Begrenzung der späteren Coislin-Stadien und somit auch für die absolute Datierung zahlreicher Quellen maßgebliche Bedeutung besitzen. Als Grenzscheide zwischen Coislin V und Coislin VI darf nach dem Gesagten das Jahr 1100 gelten. Daraus ergeben sich zwei Grundsätze für die Datierung:

1. Alle Handschriften des Stadiums Coislin VI sind mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit ins 12. Jahrhundert zu datieren.
2. Handschriften in Coislin V können sowohl aus dem 11. wie aus dem 12. Jahrhundert stammen. In etlichen Fällen ermöglicht die Berücksichtigung des Entstehungsortes und weiterer Beobachtungen eine präzisere Datierung. Die ältesten Vorlagen, auf die Handschriften dieses Typs zurückgehen, stammen ausnahmslos aus dem 11. Jahrhundert.

4. Die älteren Heirmologien und Sticherarien

DIE ANZAHL UNNEUMIERTER SILBEN ALS CHRONOLOGISCHES KRITERIUM

Will man die aufgestellte chronologische Ordnung der Quellen vollständig ausbauen, so obliegt noch die Prüfung der Frage, ob und wie weit sich das zeitliche Verhältnis zwischen Handschriften bestimmen läßt, die wir einem und demselben Notationsstadium zugewiesen haben. Um die Beantwortung der Frage gleichsam vorwegzunehmen: Im Falle der ältesten Heirmologien und Sticherarien erweist sich die Anzahl unneumierter Silben in der Tat als ein zuverlässiges Kriterium für eine solche chronologische Bestimmung. Fassen wir die Prozentsätze unneumierter Silben in den einzelnen Handschriften ins Auge und stellen wir eine Reihenfolge der Quellen auf, indem wir von den höchsten Prozentsätzen stufenweise zu den niedrigsten fortschreiten, so ergibt sich folgendes Bild:

Archaische Aufzeichnungen in den kalabrischen Menäen (Coislin I und II)	40 0/0 bis 47,5 0/0
Archaische Theotokia ²⁴ in L3 (Coislin I und Chartres I)	28 0/0 bis 35 0/0

²⁴ Unberücksichtigt blieb die Aufzeichnung des Theotokion 'Ο ποιητής καὶ λυτρωτής μου, das mit 22 Prozent unneumierter Silben aus dem Rahmen fällt.

So hoffnungslos, wie sie scheint, ist indessen die Lage doch nicht. Denn es ist zunächst zu bedenken, daß sich in der Entwicklung der griechischen Schrift seit dem 12. Jahrhundert archaisierende Tendenzen geltend machen. Vor allem auf dem Bereich der liturgischen Handschriften tritt deshalb seit dieser Zeit eine Mannigfaltigkeit in Erscheinung, die zumindest in diesem verstärkten Maße im 11. Jahrhundert unbekannt gewesen ist²². Das gilt nicht nur für die reinen Texthandschriften, sondern ebenfalls für die Musikhandschriften. Gerade der zuletzt angeführte Sinaiticus 754 bietet ein glänzendes Beispiel archaisierender Schrift. Man möge in den unneumierten Texten nur die altertümlichen Formen der Spiritus betrachten. Sie zeigen nicht runde Formen, wie dies in „progressiven“ Handschriften dieser Zeit allgemein die Regel ist, sondern eckige Formen, und zwar in der archaischen Ausprägung als doppelte rechte Winkel²³.

Die archaisierenden Tendenzen sind daher bei der Beurteilung chronologischer Probleme gebührend zu beachten. Zieht man sie in Betracht, so vermögen sie manchen scheinbaren Widerspruch aufzuheben. Mit diesen Tendenzen hängt wohl auch die Frage nach den Schreibgewohnheiten der verschiedenen Scriptorien zusammen. Man möchte annehmen, daß bestimmten Schreibschulen eine besonders „progressive“ Haltung eigen ist, wogegen sich andere eher durch „Konservativismus“ auszeichnen. Behalten wir dies im Auge und ordnen wir die zuvor genannten datierten Handschriften nach ihrer nachgewiesenen oder mutmaßlichen Provenienz, so ergeben sich ungemein aufschlußreiche Zusammenhänge.

DIE NOTATIONSTECHNISCH PROGRESSIVEN ATHONISCHEN SCRIPTORIEN UND DER ÜBERGANG VON COISLIN V ZU COISLIN VI

Die notationsmäßig „fortschrittlichste“ Handschrift der Gruppe, Leningrad 789, ist in Vatopedi geschrieben. Von den anderen Codices stammt keiner aus dem Athos. Betrachten wir sodann die undatierten Handschriften, sofern sie dem Stadium Coislin VI angehören, so fällt besonders auf, daß drei Codices in Lavra aufbewahrt werden: Δ. 11, Δ. 28, Γ. 9. Die Vermutung, daß sie auch dort geschrieben wurden, ist recht wahrscheinlich. Für die beiden übrigen Quellen dieser Gruppe, Grottaferrata E. α. 7 und Regina 54, mag italienische Provenienz angenommen werden. Sehr merkwürdig ist, daß aus dem Katharinenkloster, soweit wir sehen, wohl kein einziger Codex in Coislin VI stammt. (Sinai 1218 ist vermutlich von Griechenland zum Kloster gebracht worden.)

Nach den Entstehungs- und Aufbewahrungsorten der Handschriften zu urteilen, darf somit als sicher gelten, daß sich der Übergang von Coislin V zu Coislin VI zuerst auf dem Athos vollzogen hat. Vatopedi war schon um 1100 zu Coislin VI vorgestoßen, während Grottaferrata, Süditalien und Sinai noch längere Zeit danach auf Coislin V beharrten. Im Vollzug dieser Gedankengänge ließe sich weiter folgern, daß die gewich-

²² S. B. de Montfaucon, *Palaeographia Graeca*, Paris 1708, S. 299; E. M. Thompson, *An Introduction to Greek and Latin Palaeography*, Oxford 1912, S. 220f.; E. Wellesz, *Studien zur Paläographie der byzantinischen Musik*, ZfMw, 12. Jg. 1930, S. 385–397, besonders S. 394.

²³ S. Gardthausen, *Griechische Paläographie*, II 386–388.

tigen Neuerungen, durch die sich Coislin VI von Coislin V unterscheidet, von Konstantinopel, der Hauptstadt des Kaiserreiches, ausgingen und den Athos bald erreichten, bis an die Peripherie aber erst nach einem größeren Zeitintervall vordringen konnten.

GRUNDSÄTZE FÜR DIE DATIERUNG

Aus diesen Überlegungen lassen sich nunmehr bestimmte Schlußfolgerungen ziehen, die für die zeitliche Begrenzung der späteren Coislin-Stadien und somit auch für die absolute Datierung zahlreicher Quellen maßgebliche Bedeutung besitzen. Als Grenzscheide zwischen Coislin V und Coislin VI darf nach dem Gesagten das Jahr 1100 gelten. Daraus ergeben sich zwei Grundsätze für die Datierung:

1. Alle Handschriften des Stadiums Coislin VI sind mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit ins 12. Jahrhundert zu datieren.
2. Handschriften in Coislin V können sowohl aus dem 11. wie aus dem 12. Jahrhundert stammen. In etlichen Fällen ermöglicht die Berücksichtigung des Entstehungsortes und weiterer Beobachtungen eine präzisere Datierung. Die ältesten Vorlagen, auf die Handschriften dieses Typs zurückgehen, stammen ausnahmslos aus dem 11. Jahrhundert.

4. Die älteren Heirmologien und Sticherarien

DIE ANZAHL UNNEUMIERTER SILBEN ALS CHRONOLOGISCHES KRITERIUM

Will man die aufgestellte chronologische Ordnung der Quellen vollständig ausbauen, so obliegt noch die Prüfung der Frage, ob und wieweit sich das zeitliche Verhältnis zwischen Handschriften bestimmen läßt, die wir einem und demselben Notationsstadium zugewiesen haben. Um die Beantwortung der Frage gleichsam vorwegzunehmen: Im Falle der ältesten Heirmologien und Sticherarien erweist sich die Anzahl unneumierter Silben in der Tat als ein zuverlässiges Kriterium für eine solche chronologische Bestimmung. Fassen wir die Prozentsätze unneumierter Silben in den einzelnen Handschriften ins Auge und stellen wir eine Reihenfolge der Quellen auf, indem wir von den höchsten Prozentsätzen stufenweise zu den niedrigsten fortschreiten, so ergibt sich folgendes Bild:

Archaische Aufzeichnungen in den kalabrischen Menäen (Coislin I und II)	40 % bis 47,5 %
Archaische Theotokia ²⁴ in L ₃ (Coislin I und Chartres I)	28 % bis 35 %

²⁴ Unberücksichtigt blieb die Aufzeichnung des Theotokion 'Ο ποιητής και λυτρωτής μου, das mit 22 Prozent unneumierter Silben aus dem Rahmen fällt.

P Vorlage I (Coislin I)	28 % bis 34 %
L (Chartres I)	23,6 % bis 30 % (MW: 26,8 %)
Lg (Coislin I)	ca. 24 %
E (Coislin I)	ca. 21 %
P Vorlage II (Coislin I)	15,6 % bis 26 % (MW: 19,3 %)
L ₁ (Chartres II)	8 % bis 21,4 % (MW: ca. 17 %)
L ₂ (Chartres II)	4,6 % bis 16,4 % (MW: ca. 10 %)
L ₄ (Chartres II)	7,9 % bis 15,7 % (MW: ca. 11,4 %)
S (Coislin II/III)	ca. 7,6 %
L ₃ (Chartres III)	0 % bis 16,5 % (MW: ca. 10 %)
Sin (Chartres IV)	3 % bis 5 % (MW: ca. 4 %)
Va (Chartres IV)	höchstens 1 %

Sehen wir von den archaischen Aufzeichnungen in den kalabrischen Menäen und in L₃ ab, die vollständig erfaßt wurden, so liegt unserer Statistik eine repräsentative Auswahl von Akolouthiai und Stichera zugrunde, die bereits einzeln angeführt wurden (S. 70–74, 309–315, 333–335).

Besonders bemerkenswert an dieser Zusammenstellung ist es zunächst, daß in einigen Handschriften, und zwar in Lg, E, Sin und Va, die Prozentsätze in den einzelnen Aufzeichnungen erstaunlich stabil bleiben, während in den übrigen Quellen leichte bis beträchtliche Schwankungen gegeben sind. Als verhältnismäßig leicht lassen sich die Schwankungen in L und P (Vorlage I) ansprechen; durch stärkeres Gefälle zeichnen sich hingegen die Prozentsätze in P (Vorlage II) und in den Chartres-Stichereien aus. Um Vergleichsmöglichkeiten zu schaffen, haben wir in etlichen Fällen neben den „schwankenden“ Prozentsätzen die gewonnenen Mittelwerte (MW) angegeben. Sie sind natürlich approximativ, und es wäre denkbar, daß sie möglicherweise leicht verändert werden müßten, wenn eine sehr große Anzahl von Gesängen oder gar sämtliche Aufzeichnungen statistisch ausgewertet worden wären²⁵.

Weisen in vielen Fällen die Handschriften bezüglich der Anzahl unneumierter Silben untereinander so erhebliche Abstände auf, daß die Aufstellung einer chronologischen Reihenfolge möglich erscheint, so können freilich, wenn man sich von Skepsis leiten läßt, zunächst jedenfalls Bedenken an der Zuverlässigkeit des gewonnenen quantitativen Kriteriums auftauchen. Sie verlieren indessen an Bedeutung, wenn man berücksichtigt, daß das anhand der Prozentsätze gewonnene Bild völlig mit den Ergebnissen übereinstimmt, die mit Hilfe anderer Kriterien erzielt wurden. Die Kongruenz ist geradezu vollkommen zu nennen.

²⁵ Dieser Aufgabe konnte sich der Verfasser aus wohlbegreiflichen Gründen nicht unterziehen.

CHRONOLOGISCHE REIHENFOLGE UND DATIERUNG DER QUELLEN

Wir können nunmehr zu einer Deutung der Ergebnisse übergehen. Zunächst sind die archaischen Aufzeichnungen der kalabrischen Menäen (Coislin I und II) als die ältesten bisher bekannten byzantinischen Neumierungen überhaupt anzusprechen. Das gilt selbst für jene Aufzeichnungen, die wir, weil sie das Schlußison aufweisen, dem zweiten Coislin-Stadium zugeordnet haben. Die Anzahl unneumierter Silben ist in den meisten von ihnen so hoch, daß ihnen ein höheres Alter zugesprochen werden muß als beispielsweise den Neumierungen von L. Die archaischen Theotokia des Codex L₃ und Vorlage I in P repräsentieren dann gewissermaßen die zweite Stufe innerhalb des ältesten Notationsstadiums und entstammen offenbar einer etwas jüngeren Zeit. Für die vier Heimologien in Chartres I und Coislin I ergibt sich eindeutig diese Reihenfolge der Entstehungszeit: P (Vorlage I) — L — L_g — E — P (Vorlage II). Vorlage I in P gehört einer älteren Notationsstufe als L an, Vorlage II dürfte etwas jünger als E sein oder zumindest ebenso jung. Die Codices E und P sind ungefähr gleichaltrig²⁶. Mit erheblichem Abstand folgt der Codex S, der dem Prozentsatz unneumierter Silben nach jünger als L₁ und etwa gleichaltrig mit L₂, L₄ und L₃ sein dürfte. In den drei zuletzt genannten Chartres-Sticherarien liegen die Prozentsätze auf etwa gleicher Höhe und ließen daher auf annähernd gleiche Entstehungszeit schließen. Doch haben wir mit Hilfe anderer Kriterien L₃ einem jüngeren Notationsstadium zuweisen können als L₂ und L₄.

Vergegenwärtigt man sich jetzt, daß L aller Wahrscheinlichkeit nach in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts, L₂ und L₃ aber nach der Jahrhundertwende und spätestens bis 1050 entstanden sein dürften, so lassen sich die übrigen Quellen dieser älteren Gruppe chronologisch folgendermaßen einordnen: Die archaischen Aufzeichnungen der kalabrischen Menäen sind mindestens auf den Beginn des 10. Jahrhunderts zurückzudatieren. Die archaischen Theotokia in L₃ und Vorlage I in P wird man um 950 datieren dürfen. L_g gehört vermutlich ins ausgehende 10. Jahrhundert; als Entstehungszeit von E und P mag die Jahrhundertwende angenommen werden, L₁ dürfte etwas jünger sein.

5. Die jüngeren Heimologien und Sticherarien

Die Handschriften, denen hier unser Interesse gilt, gehören alle den beiden letzten Coislin-Stadien an. Angesichts der großen Anzahl dieser Codices gewinnt die Frage nach den Möglichkeiten einer Bestimmung ihres gegenseitigen zeitlichen Verhältnisses naturgemäß eine besondere Bedeutung. Als Kriterien mögen der Grad diastematischer

²⁶ Wie im Falle der Sticherarien, so mag auch bei den Heimologien die Reichhaltigkeit des Repertoires nur bedingt als chronologisches Kriterium dienen. So kann eine repertoiremäßig kleine Handschrift älter sein als eine reichhaltigere, was für E und S gilt. An Akolouthiai des Tritos enthalten L 37, P 29 (davon sechs unneumiert, eine ist zweimal aufgezeichnet), S 23, E 20. L_g bricht mitten in der 8. Ode der 26. Akolouthie ab.

Präzisierung einzelner Konjunkturen und Ligaturen, das Verhältnis der melodischen Versionen und — in einigen Fällen — die Neumenformen dienen.

OCHRID 53, WIEN 136 und SINAI 1242

Fragen wir nach den ältesten Handschriften in Coislin V, so müssen wohl zuerst die Codices Ochrid 53, Wien 136 und Sinai 1242 angeführt werden. Sie weisen nämlich so gut wie keine Präzisierungen auf (von den heirmologischen Aufzeichnungen in Vi darf abgesehen werden), machen gelegentlich von „archaischen“ Zeichen und Kombinationen (Epegerma, Konjunkturen von Diple und Katabasma oder Piasma I und Katabasma) Gebrauch, die in den jüngeren Sticherarien nicht begegnen und zeichnen sich noch durch eckige Schreibweise des Apostrophs und des Klasma aus. Hinsichtlich ihrer melodischen Version bilden die drei Codices eine festgefügte Gruppe. In der Regel sind ihre Versionen ohne weiteres austauschbar, und selbst Abweichungen in der Wahl verwandter Neumen lassen sich äußerst selten registrieren.

VATOPEDI 1488

Seiner melodischen Version nach steht Vatopedi 1488 den drei Handschriften nahe, wenngleich eine gewisse Distanz unverkennbar ist. Den Coislin-Neumierungen dieses Codex haften Besonderheiten an, die Widersprüche zu erwecken scheinen. Neben „archaischen“ Elementen weisen sie nämlich auch progressive Züge auf. Als „archaisches“ Kennzeichen ließe sich vor allem die häufige Wiederkehr des Epegerma werten, das, zumal als Bestandteil der Themata, weitaus öfter begegnet als in den genannten drei Sticherarien. Va ist sodann die einzige Handschrift in Coislin V, die das mega Kratema und das Xeron Klasma — meist — konjunkturmäßig notiert (S. 325). Ließen diese Züge vermuten, daß der Codex etwas älter als Och, Vi und Sinai 1242 ist, so deutet eine andere Eigenart auf eine jüngere Entstehungszeit hin: Die diastematische Präzisierung bestimmter Konjunkturen und Ligaturen läßt sich in Va weitaus häufiger registrieren als in den drei Sticherarien (s. Bsp. 15, 25, 28, 45, 52, 54, 55, 117, 119, 140, 160, 247, 248, 258, 259, 267, 275, 310, 313, 320, 349, 351, 367, 378, 387, 394, 411). Außerdem findet sich neben der regulären konjunkturmäßigen Schreibweise von Kratema und Xeron Klasma mitunter auch die ligaturmäßige.

Wohl am einleuchtendsten ließen sich diese einander scheinbar widersprechenden Besonderheiten des Codex Vatopedi 1488 folgendermaßen deuten: Die Coislin-Vorlage, die der Schreiber kopiert hat, dürfte älter sein als Och, Vi und Sinai 1242. Daß sie die erwähnten diastematischen Präzisierungen bereits aufwies, ist jedoch, nach dem Notationsstand der kalabrischen Menäen und der Sinaitici 569 und 581 (Coislin IV) zu urteilen, mehr denn unwahrscheinlich. Wir dürfen annehmen, daß die Präzisierungen von dem Schreiber des Codex Va selbst vorgenommen wurden, der seine Vorlage vielleicht „modernisieren“ wollte. Trifft dies zu, so wäre Va etwas jünger als Och, Vi und Sinai 1242. Hält man sich die führende Rolle der athonischen Scriptorien innerhalb der notationstechnischen Entwicklung vor Augen, so wäre andererseits freilich

auch denkbar, daß der Codex Va, dessen athonische Provenienz wahrscheinlich ist, bereits zu einer Zeit entstand, als andere Scriptorien selbst bis zur sporadischen diastematischen Präzisierung noch nicht fortgeschritten waren.

SINAI 1217, MESSINA 51 UND GROTTAFERRATA Δ. α. 32

In die Nähe der Trias Och, Vi und Sinai 1242 wäre noch Sinai 1217 zu rücken, eine Handschrift, die, wie jene Codices, vom Epegerma und den angeführten Konjunkturen mit dem Katabasma gelegentlichen Gebrauch macht. Handschriften wie Messina 51 und Grottaferrata Δ. α. 32, die an Stelle des Epegerma Gruppen mit dem Apoderma notieren, dürfen hingegen einer etwas jüngeren Entstehungszeit stammen (vgl. z. B. Messina 51 fol. 70/linke Kolumne, letzte Zeile mit den in Bsp. 138 wiedergegebenen Neumierungen).

GROTTAFERRATA E. α. 11

Vor allem durch einen höheren Grad diastematischer (wiewohl immer noch sporadischer) Präzisierung unterscheiden sich dann die „jüngeren“ Handschriften des Notationsstadiums Coislin V von den „älteren“ und „mittleren“. So fallen in den Neumierungen des Cryptensis E. α. 11 (1112) gegenüber Ochrid 53 und Sinai 1242 sporadische Präzisierungen einiger Konjunkturen auf. Man betrachte in Taf. XIX/Z. 1 die Präzisierung der Diple durch das Ison, in Taf. XIX/Z. 11 die Präzisierung der Konjunktur Dyo Apostrophoi und Klasma durch das Oligon (so auch Grottaferrata E. α. 7), sodann vor allem die Kollationierungen in Bsp. 138. Dieses Beispiel zeigt außerdem, daß der Cryptensis anstelle des „archaischen“ Epegerma, wie es sich in Och und Sinai 1242 findet, die „moderne“ Schreibweise der Epegerma-Figur, nämlich Piasma I und Apoderma mit Oligon, bevorzugt. Interessant ist übrigens in E. α. 11, daß die Stichera des Oktoechos weitgehend der melodischen Version von Och und Vi folgen, wogegen die Stichera zu Pfingsten und zum Sonntag der Allerheiligen (auf den drei Blättern, die offenbar einer anderen Handschrift entstammen) einem anderen Traditionszusammenhang angehören.

GROTTAFERRATA Γ. β. 35

Den jüngeren Handschriften in Coislin V ist auch Grottaferrata Γ. β. 35 zuzurechnen, einmal wegen der Präzisierungen seiner heimologischen Aufzeichnungen (s. S. 324), zum anderen wegen der häufigeren Substitution der Dyo Apostrophoi durch die Diple (s. S. 197 und Taf. XXIV/Z. 5). In diesem Zusammenhang verdient es, vermerkt zu werden, daß C₁ seiner melodischen Version nach sich eng an Va anschließt. Lassen sich gelegentlich Abweichungen zwischen Va und den übrigen Sticherarien in Coislin V konstatieren, so folgt C₁ in der Regel dem Codex Va (s. Taf. XXIV/Z. 8, 9; 10, 13).

PARIS 242, PARIS 356 UND REGINA 58

Fassen wir jetzt die vier Codices ins Auge, die wir einem Übergangsstadium zwischen Coislin V und Coislin VI zugewiesen haben. Durchweg präzisieren sie häufiger als die älteren“ und „mittleren“ Handschriften in Coislin V. Man vergleiche in Taf. XVI und XVII die Neumierungen von Paris 242 mit denen von Sinai 1217. Überall dort, wo Paris 242 die Diple mit dem Ison, dem Apostroph oder dem Oligon (Taf. XVI/Z. 12 und 13, Taf. XVII/Z. 1), das Kratema mit dem Oligon (Taf. XVI/Z. 10), die Bareia mit dem Apostroph (Taf. XVI/Z. 10 und 11, Taf. XVII/Z. 5) verzichtet, verzichten Sinai 1217 und auch Paris 356, fol. 55v und 56v, auf die Zusatzzeichen. Kein Zweifel, daß Paris 242 einer jüngeren Entwicklungsstufe angehört als Paris 356. Auch in Regina 58 liegt die Anzahl präzisierter Konjunkturen und Ligaturen höher als beispielsweise in Va.

GROTTAFERRATA E. γ. 3 UND PARIS, COISLIN 220

Um einen Eindruck von dem recht fortgeschrittenen Notationsstand der Heirmologien Grottaferrata E. γ. 3 und Paris, Coislin 220 gegenüber Neumierungen in Coislin V zu gewinnen, ziehe man dann vor allem Bsp. (49) heran. Während der Reginensis 59, die Sinaitici 1214, 754 und 1241, Messina 142 und Wien 136 das Xeron Klasma und die Kombination von Diple und Apostroph noch ohne Zusatzzeichen notieren, erscheinen die Konjunkturen bereits in O und Ga diastematisch präzisiert²⁷. Das Beispiel ist um so lehrreicher, als Heirmologien in Coislin IV und V, die mit O und Ga hätten verglichen werden können, soweit wir sehen, nicht überliefert sind. Insofern klafft innerhalb der heirmologischen Überlieferung eine Lücke. Interessant ist übrigens in (49), daß die Cryptenses Δ. β. 10 (1137) und Γ. β. 35 das Xeron Klasma präzisieren, die Kombination von Diple und Apostroph aber nicht.

6. Die Datierungen der bisherigen Forschung

Abschließend sei es gestattet, von der erreichten Warte auf die Datierungsversuche der bisherigen musikwissenschaftlichen Forschung zurückzublicken. Maßgeblich für sie sind die Datierungen gewesen, die die Verfasser der betreffenden Bibliothekskataloge vorgenommen haben. Für die Cryptenses hat man immer wieder auf A. Rocchi zurückgegriffen, für die Messanenses auf A. Mancini, für die Sinaitici auf V. Gardthausen und V. Benešević, für die athonischen Handschriften auf S. Eustratiades, für die Pariser Codices auf A. Gastoué. Fast alle diese Datierungen orientieren sich an paläographischen Kennzeichen der Textschrift und berücksichtigen die Notation nicht — was verständlich wird, wenn man bedenkt, daß im ausgehenden 19. und im

²⁷ S. noch Bsp. 93, 129, 286, 325, 327 und 344.

beginnenden 20. Jahrhundert, der Entstehungszeit der Kataloge, die musikalische Byzantinistik als Wissenschaft sich im statu nascendi befand. Aber selbst in späterer Zeit, als bereits beachtliche Fortschritte in der Erforschung der byzantinischen Kirchenmusik verzeichnet werden konnten, blieben bei der Datierung der Quellen neumenkundliche Aspekte meist außer Betracht. Sowohl J.-D. Petresco²⁸ wie O. Tiby²⁹ und L. Tardo³⁰ folgen in ihren Datierungen den Katalogen.

Manche neumenkundliche Erwägungen dürften hingegen bei den Datierungen einiger paläobyzantinischer Heirmologien (der Codices L, S, Ga, O und Lavra Γ. 9) durch C. Høeg³¹ eine Rolle gespielt haben. Im großen und ganzen betrachtet, treffen diese Datierungen das Richtige, wenngleich nicht verschwiegen werden darf, daß auch Høeg auf eine Begründung seiner Datierungen verzichtet hat. Die Entstehungszeit von L setzte der verdiente Forscher ins ausgehende 10. Jahrhundert, die von S ins frühe 11. Jahrhundert, Ga und O datierte er aufs frühe 12. Jahrhundert, als Entstehungszeit für Lavra Γ. 9 nahm er das frühe 12. oder das späte 11. Jahrhundert an. Letztere Annahme ist unzutreffend, weil Lavra Γ. 9 einem späteren Notationsstadium angehört als Ga und O.

Weitgehend an die Angaben der Kataloge sowie der älteren Forschung schließen sich endlich die von O. Strunk in den SNA vorgeschlagenen Datierungen an. Von ihnen treffen nur wenige das Richtige, und zwar handelt es sich hierbei meist um übernommene Angaben. Unglücklich sind in mehreren Fällen Datierungsvorschläge, die von der älteren Forschung abweichen oder die Anspruch auf größere Präzision erheben. Unbegreifliche Inkonsistenzen verraten, daß diesen Altersbestimmungen ein Studium der Notationsstadien und der Versionen der Handschriften kaum vorangegangen sein dürfte. In zahlreichen Fällen wird das zeitliche Verhältnis der Hauptquellen auf den Kopf gestellt.

Zur Verdeutlichung diese Beispiele: P wird in 10., E hingegen ins 11. Jahrhundert datiert — die beiden Codices sind aber, wie dargelegt, gleichaltig. L₁ und L₃ werden dem 10., L₂ hingegen dem 11. Jahrhundert zugewiesen — doch erweist sich L₃ als jünger denn L₂. Die kalabrischen Menäen hält Strunk für Handschriften „of the later eleventh century“³², Va hingegen für „an early Coislin copy“³³, die er um 1050 ansetzt. Va gehört jedoch einem jüngeren Notationsstadium (Coislin V) an als die kalabrischen Menäen (Coislin IV), wie allein schon die unterschiedliche Schreibweise des Thematismos beweist. Davon abgesehen, ist Va keineswegs zu einer Zeit ent-

²⁸ *Les idiomes*, a. a. O., 62 f.

²⁹ *I codici musicali italo-greci di Messina*, in: *Accademie e biblioteche d'Italia*, Anno XI, 1937, S. 65–78.

³⁰ *La musica bizantina e i codici di melurgia della biblioteca di Grottaferrata*, in: *Accademie e biblioteche d'Italia*, Rom 1930/1931, S. 355–369; *I codici melurgici della Vaticana e il contributo alla musica bizantina del monachismo greco della Magna Grecia*, in: *Archivio storico per la Calabria e la Lucania*, Anno I, Rom 1931, S. 225–248; Tardo gebührt das Verdienst, als erster ein umfassendes Verzeichnis paläobyzantinischer Musikhandschriften zusammengestellt zu haben (s. *Melurgia*, 58–63).

³¹ MMB Transcripta VI, S. XIV f.

³² *The Notation of the Chartres fragment*, 35.

³³ SNA, Pars Suppletoria, 19.

standen, als die Chartres-Notation durch das neue System der Coislin-Notation „ersetzt“ wurde, wie Strunk³⁴ meint, denn die Coislin-Notation war vor der Entstehung der Handschrift mindestens zwei Jahrhunderte bereits im Gebrauch.

Der Herausgeber der SNA dürfte des weiteren nicht erkannt haben, daß Och, Vi und Sinai 1242 in jeder Hinsicht eine festgefügte Handschriftengruppe bilden, denn für die Datierung der drei Quellen wurden alle drei zur Verfügung stehenden Altersgrade gewählt: Die Entstehungszeit von Sinai 1242 wird ins 11. Jahrhundert gesetzt, die von Och ins 11./12. Jahrhundert, die von Vi ins 12. Jahrhundert. Sinai 1217 wird sodann dem 12. Jahrhundert zugewiesen — notationstechnisch gehört jedoch die Handschrift fast derselben Entwicklungsstufe wie Sinai 1242 an. Nach Gastoués Vorbild werden Paris 356 ins 12. Jahrhundert, Paris 242 dagegen ins 11./12. Jahrhundert datiert — doch ist zu beachten, daß Paris 242 ein jüngeres Notationsstadium aufweist als Paris 356. Auch die Datierung von Lavra Δ. 11 ins 11. Jahrhundert (Eustratiades gibt „12. Jahrhundert“ an) ist zumindest problematisch. Sollte der Text tatsächlich im 11. Jahrhundert geschrieben worden sein, so stammen die Neumierungen — nach dem fortgeschrittenen Notationsstadium zu urteilen — vermutlich aus dem beginnenden 12. Jahrhundert.

³⁴ *The Notation of the Chartres fragment*, S. 10: „That the MS [Vatopedi 1488] constitutes a sort of turning-point is equally clear. At the time it was copied, an old system of notation was being displaced by a new one, and if our MS was one of the first to use the new system, it was also one of the last to use the old.“

DIE TRANSKRIPTION ADIASTEMATISCHER NEUMEN

1. Von der „angewandten“ Neumenkunde

Will man die Tragweite der Bedeutung ermessen, die eingehenden Untersuchungen über die paläobyzantinischen und altslavischen Notationssysteme zukommt, so muß man danach trachten, alle Fragen zu erfassen, deren Klärung von solchen Untersuchungen mittelbar oder unmittelbar abhängig ist. Fünf Kernfragen sind es vor allem, die in diesem Zusammenhang genannt werden wollen:

1. die Ausbildung und Entwicklung der altbyzantinischen Semeiographie (Kap. XII und XIII);
2. die zuverlässige Datierung der ältesten neumierten Codices (Kap. XIV);
3. das Verhältnis der altbyzantinischen Kirchenmusik zum altslavischen Choral (Kap. IV);
4. der Zusammenhang der byzantinischen und lateinischen Neumen und die Entzifferung der letzteren (Kap. XVI–XXII);
5. die Frage nach dem Ursprung der Neumen, besonders die Frage nach der Herkunft der lateinischen Choralnotation (Kap. XXIII–XXVII).

Die fundamentale Relevanz, die diese Fragen für die gesamte Musikgeschichte des Mittelalters besitzen, läßt auch den „Sinn“ der neumenkundlichen Forschungen offenbar werden.

Der „praktische Wert“ solcher Untersuchungen wird aber erst an den Transkriptionen paläobyzantinischer und altslavischer Neumierungen sichtbar, das heißt an der Erörterung der Methode, die solche Übertragungen ermöglicht. Wurde in Kap. VI bis XI die Bedeutung der einzelnen Neumen untersucht und dabei eine Art umfassender Kasuistik insofern entwickelt, als wir bestrebt waren, sämtliche Positionen, in denen die Neumen auftreten, zu erfassen und den diastematischen und rhythmischen Wert der Tonzeichen in den einzelnen Positionen zu bestimmen, so gilt es nunmehr, die durch die paläographische und semasiologische Analyse gewonnenen Erkenntnisse für die Transkription vollständiger Neumierungen auszuwerten, anders formuliert, die erarbeitete Transkriptionstechnik zu erläutern. Wir verlassen also das Gebiet der „Theorie“, um gleichsam den Bereich der „angewandten“ Neumenkunde zu betreten.

Sobald man sich der Transkriptionsarbeit zuwendet, sieht man sich mit zwei verschiedenen Fällen konfrontiert. Der Schwierigkeitsgrad der Transkription hängt davon ab, ob für die paläobyzantinischen bzw. sematischen Aufzeichnungen, die transkribiert werden sollen, korrespondierende mittelbyzantinische („diastematische“) Versionen zur Verfügung stehen oder nicht.

Die Paralleltranskription, wie ersterer Fall bezeichnet werden mag, stellt naturgemäß eine leichter zu bewältigende Aufgabe dar als die Transkription „singulärer“

Neumierungen, jener Gesänge also, die nur in paläobyzantinischen und altslavisches Codices überliefert sind. Dort bieten nämlich die bequem transkribierbaren mittelbyzantinischen Versionen eine solide Stütze für die Übertragung. Es ist stets im Auge zu behalten, daß mittel- und paläobyzantinische Versionen nur selten stark divergieren. Kommen Varianten oder Abweichungen vor, so wird dadurch, in den meisten Fällen wenigstens, das ihnen beiden zugrunde liegende melodische Gerüst nicht ange-tastet. Sowohl für die Bestimmung der Initial- und Schlußtöne der einzelnen Kola wie für die Fixierung des melodischen Verlaufes adiastematischer Versionen gewähren mithin parallele mittelbyzantinische Notierungen in der Regel alle oder fast alle nöti-gen Anhaltspunkte.

Auf ähnliche Hilfsmittel müssen wir dagegen im Falle der „singulären“ Neumie-rungen verzichten. Hier befinden wir uns sozusagen ganz und gar „in campo aperto“¹, weshalb auch die Frage nach einer brauchbaren Transkriptionstechnik gerade ange-sichts dieser Aufzeichnungen eine besondere Bedeutung gewinnt.

2. Paralleltranskription

Nach den vorstehenden Untersuchungen bedarf das Verfahren der Paralleltrans-kription einer ausführlichen Erläuterung kaum. Die entwickelte Kasuistik reicht für die Bestimmung des Verhältnisses zwischen korrespondierenden paläobyzantinischen, mittelbyzantinischen und altslavisches Versionen völlig aus. Die gewonnenen Ergeb-nisse gestatten nicht nur eine exakte Beurteilung der bestehenden Übereinstimmung, sondern auch die Präzisierung der Varianten, ja gelegentlicher erheblicher Divergen-zen. Die neumenkundlichen Untersuchungen geben uns zuverlässige Kriterien in die Hand, mit deren Hilfe so wichtige Fragen, wie die nach der Verästelung und die nach der Stabilität oder Veränderlichkeit der handschriftlichen Überlieferung, geklärt wer-den können (s. Kap. XXXII).

Mit großer Sicherheit läßt sich nunmehr beispielsweise die Frage beurteilen, welche mittelbyzantinischen Handschriften die ältere melodische Tradition, wie sie in den paläobyzantinischen Codices überliefert ist, am getreuesten bewahren. Aber auch über die Verästelung der paläobyzantinischen Überlieferung, das heißt über Divergenzen zwischen korrespondierenden Chartres- und Coislin-Versionen, läßt sich jetzt Ver-bindliches aussagen.

Auch die Transkription der altslavisches sematischen Aufzeichnungen dürfte nach den vorgelegten Untersuchungen keine Schwierigkeiten mehr bereiten. Die wichtigste Voraussetzung hierfür ist die richtige Unterlegung des neumierten kirchenslavischen Textes unter die griechische Originalneumierung (s. Kap. IV). Hat man diese Aufgabe

¹ Diesen Ausdruck verwendet die *Paléographie musicale* generell zur Kennzeichnung linienloser Neu-mierungen. Wir dagegen gebrauchen ihn im folgenden speziell und ausschließlich im Zusammenhang mit adiastematischen Aufzeichnungen, für die keine diastematischen Parallelen gegeben sind.

im gegebenen Fall richtig gelöst, so lassen sich die sematischen Neumen unter Heranziehung der parallelen byzantinischen Versionen und unter Berücksichtigung der in Kap. VI bis XI erarbeiteten Übertragungsregeln genau transkribieren. Das Verfahren veranschaulichen die in Tafel XVIII bis XXVII wiedergegebenen Paralleltranskriptionen.

Hier müssen wir anmerken, daß in zahlreichen Fällen die slavischen und byzantinischen Versionen sticherarischer und heirmologischer Melodien stärker voneinander abweichen. Gerade für die Transkriptionstechnik beanspruchen solche Fälle besonderes Interesse. Deshalb seien einige Beispiele erläutert.

In Bsp. 49 weicht die slavische Version bei člověkoljubice von der paläo- und der mittelbyzantinischen insofern ab, als sie ein zusätzliches Zeichen, die Palka über —KO—, aufweist (Epenthese). Sonst sind die sematischen Neumen den paläobyzantinischen äquivalent. So ist der Apostroph des Golubec über člo- (wie in Regina 59, Sinai 1214 und Lavra Δ. 11) ascendens. Die Stopica über —vč— vertritt das Oligon. (Die gleiche Funktion erfüllt das Ison in den Sinaitici 754 und 1214.) Die beiden Statii über —ljubi— entsprechen den zwei Diplai in Patmos 55 und haben die gleiche Bedeutung wie die analytisch fixierenden Coislin-Konjunkturen Diple mit Apostroph und zwei untereinander gesetzte Apostrophoi. Für die Transkription der Palka bietet aber Bsp. 70 eine Parallelstelle. Sie zeigt deutlich, daß das Sema innerhalb dieser Neumenfolge in Gesängen des Deuterios und plagios Deuterios die Töne *hg* angibt.

Stärker als in Bsp. 49 divergieren die byzantinischen Aufzeichnungen und die slavische Version in Bsp. 21. Nur die Semata über —ljubici sind hier den paläobyzantinischen σημάδια bedeutungsgleich. Für die Übertragung der Semata über den ersten fünf Silben des slavischen Kolons bieten die byzantinischen Versionen gar keinen Anhaltspunkt. Dennoch läßt sich die Stelle in Analogie zu Bsp. 19, wo slavische und byzantinische Version miteinander übereinstimmen, sicher transkribieren.

Ähnlich verhält es sich in Bsp. 381. Hier weicht die slavische Version von der byzantinischen völlig ab. Die Transkription der sematischen Tonzeichen bereitet indessen keine Schwierigkeiten, sobald die Parallelstelle in Bsp. 305 zum Vergleich herangezogen wird.

Für die Übertragung der Ključ-Gruppe in Bsp. 269 bieten die Beispiele 10 und 94 Parallelstellen, auf die verwiesen sei.

Schließlich sei die Übertragung der sematischen Neumierung in Bsp. 313 erläutert, die stärkste Abweichungen gegenüber der byzantinischen Version erkennen läßt. Zur Transkription des sematischen Seisma II vergleiche man Bsp. 54; eine Parallelstelle für die Übertragung der Konjunktur Statija-Složitija-Katabasma (= Strangismata) über BH— findet sich in Bsp. 306; der auf die Konjunktur folgende Thematismos (Fita světlaja) kadenziiert auf *d* und lautet hier *de fed*. Die Umwandlung der *cd-fed*-Figur in *de fed* begegnet in Stichera des Tetartos häufig, wenn dem Thematismos die Strangismata vorangehen².

² Vgl. MMB Transkripta V, S. 181, 182, 184, 185. Die betreffenden Stavrotheotokia sind freilich hier eine Quinte tiefer notiert.

3. Transkription „in campo aperto“

Behält man die gescheiterten Versuche mehrerer Forscher im Auge, „adiastematische“ byzantinische oder lateinische Neumierungen ohne Heranziehung transkribierbarer diastematischer Versionen zu übertragen, so könnte man leicht die Transkription jeglicher neumatischer Aufzeichnung „in campo aperto“ für ein aussichtsloses Unternehmen erachten. So gerechtfertigt eine solche Meinung (oder gar Überzeugung) auf den ersten Blick hin auch erscheinen mag, sie kann sich doch auf gewichtige Gründe kaum berufen. Aus dem Umstand allein, daß diesbezügliche Transkriptionsversuche Gastoués³, Riemanns⁴, Tillyards⁵ oder Fleischers⁶, um nur einige Forscher zu nennen, erfolglos geblieben sind, läßt sich jedenfalls ein Beweis für die grundsätzliche Unlösbarkeit der Aufgabe um so weniger gewinnen, als solche Mißerfolge sich entweder auf fehlende Voraussetzungen oder auf eine unzulängliche Methodik zurückführen lassen.

Daß freilich der Transkriptionsarbeit in campo aperto beträchtliche Schwierigkeiten entgegenstehen, soll keineswegs bestritten werden. Andererseits bieten aber selbst die adiastematischen singulären Neumierungen etliche Anhaltspunkte, die im Verein mit bestimmten Beobachtungen eine nachprüfbare, sichere und exakte Transkription ermöglichen. Auf solchen Anhaltspunkten und Beobachtungen beruht die erarbeitete Übertragungstechnik, die zunächst in ihren Grundzügen dargelegt werden muß. Vier Punkte sind es vor allem, an denen sie sich orientiert.

BESTIMMUNG DER INITIAL- UND SCHLUSSTÖNE

Während in lateinischen neumierten Handschriften des 9. bis 11. Jahrhunderts Modusangaben in der Regel fehlen, die Modalität eines Gesanges folglich durch Heranziehung der Tonarien⁷ identifiziert werden muß, wird in paläobyzantinischen und alt-

³ Siehe in Gastoués *Introduction à la paléographie musicale byzantine*, Paris 1907, S. 41–56 die Transkriptionen der Weihnachtstroparien Βηθλεὲμ ἐτοιμάζου und Αὐγούστου μοναρχήσαντος, des Sticheron Ὁ τῇ παλάμῃ τῇ ἀγκύρῳ (Sonntag des Gelähmten) nach dem Fragment La fol. 63 sowie die Übertragungen von fünf Heirmen.

⁴ Seine Arbeit *Die byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jahrhundert* (Leipzig 1909) enthält Übertragungen von etwa 70 Heirmen und Stichera sowie eine Transkription des Lehrgesangs des Kukuzeles (nur den Anfang). In mancher Hinsicht interessant ist ein Vergleich der Riemannschen Übertragung des Ὁ τῇ παλάμῃ (S. 76) mit der Gastouéschen (S. 52).

⁵ Gemeint sind die älteren Übertragungen Tillyards bis etwa 1920.

⁶ Hier haben wir Fleischers Versuche zur Transkription lateinischer Neumierungen im Auge. Die in *Die germanischen Neumen*, Frankfurt a./M. 1923, S. 23–38, dargelegte Entzifferungsmethode ist unzulänglich. P. Wagners Kritik in *ZfMw* 1922/1923, S. 560–568, erscheint, von der peinlich berührenden Polemik abgesehen, berechtigt. Doch ist festzuhalten, daß diese Kritik kaum „produktiv“ gewesen ist. Eine adäquate Transkriptionsmethode vermochte Wagner nicht vorzuschlagen, geschweige denn zu entwickeln.

⁷ Modusangaben finden sich beispielsweise im Graduale von Chartres, Bibliothèque Nr. 47 (Pal Mus XI), desgleichen im Codex Montpellier H. 159 (Pal Mus VII/VIII) und im Antiphonar des Hartker (Codex St. Gallen 390/391, Pal Mus Série II, Band I). Die beiden letztgenannten Handschriften sind

slavischen Aufzeichnungen die Modalität der Gesänge regelmäßig durch die Martyrien angegeben. Die paläobyzantinischen Martyrien sind indessen, wie ausgeführt (s. Kap. XI), unneumierte und bezeichnen daher die Initialtöne nicht.

Dennoch läßt sich der Initialton eines Gesanges in den meisten Fällen unschwer bestimmen. Das setzt freilich voraus, daß die häufigsten Initialtöne der Gesänge jedes Echos anhand der „nicht-singulären“ Neumierungen erfaßt worden sind. So läßt sich konstatieren, daß Chartres-Aufzeichnungen beispielsweise die verschiedenen Initialtöne (so etwa Grundton, Terz, Quarte oder Quinte), je nach Echos, in den meisten Fällen durch distinkte Neumen fixieren. Auch hinsichtlich der Initialtöne muß also eine Kasuistik entwickelt werden⁸.

Ist der Initialton eines Gesanges bestimmt, so empfiehlt sich sodann zu prüfen, inwieweit die Schlußneumen bestimmter Kola „von vornherein“, das heißt ohne Berücksichtigung des neumatischen Kontextes, transkribierbar sind. Bestimmte Zeichen zeigen nämlich, wenn sie als Schlußneumen einzelner Kola auftreten, in Gesängen bestimmter Echoi eine ganz bestimmte Stufe an. Das gilt beispielsweise für die allein stehenden Dyo Apostrophoi, die, am Kolonschluß, in Gesängen des Protos, plagios Protos, Deuterios und plagios Deuterios in der Regel den Grundton (*d* bzw. *e*) indizieren.

Überflüssig zu sagen, daß der Transkription eine Gliederung der Neumierung nach Kola vorausgehen muß. Sie hat sich bei heirmologischen und sticherarischen Gesängen nach der Punctuation der betreffenden Handschrift zu richten.

DIE TONOI SYNTHETOI UND DIE THEMATA ALS „WEGWEISER“ FÜR DIE TRANSKRIPTION

Kommen innerhalb eines Kolons zusammengesetzte Zeichen, Thetas oder „große Chartres-Zeichen“ vor, was überaus häufig der Fall ist, so mögen einige von ihnen als Ausgangsbasis für die Übertragung dienen. Besonders eignen sich dafür diejenigen mehrtönigen Neumen, die in Gesängen eines bestimmten Echos stereotype Figuren anzeigen, die nicht auf allen Stufen der Tonleiter begegnen, sondern an wenige Positionen gebunden sind. Solche Neumen fungieren in den adialematischen Tonschriften geradezu als Anzeiger absoluter Tonhöhen und können, vor allem, wenn noch die benachbarten Zeichen berücksichtigt werden, „auf Anhieb“ transkribiert werden.

Zur Veranschaulichung diese Beispiele:

Die Kombination von Bareia und Dyo Kentemata (= *Seisma* I) zeigt in Gesängen des Deuterios und plagios Deuterios ausschließlich die Sekundschritte *ef* oder *hc* (Quinttransposition) an (s. S. 143).

Die Konjunktur *Seisma* II bezeichnet im plagios Protos und im Barys die Figuren *gef* oder *aef*, im Protos meist den Tongang *d'hc'*, im Tritos meist den Tongang *e'hc'*, im plagios Tetartos meist die Figur *hga* (s. S. 218 f.).

den Tonarien zuzuzählen, obwohl sie nicht nur die Incipits, sondern die vollständigen Gesänge enthalten. Eines der ältesten Tonarien im eigentlichen Sinne findet sich im Codex Leipzig, Stadtbibliothek Rep. I 93 (früher 169) (s. Kap. XVI).

⁸ Siehe weiter unten die Kommentare zu den Übertragungen.

Die Figuren, welche das vierstufige Anastama festhält, begegnen in den Positionen *edef* (plagios Deuterios), *fefg* (Barys), *hahc* (Deuterios), *chcd* (Tritos) (s. S. 202).

Das Tinagma (S. 235) indiziert, sofern es dem Xeron Klasma vorangeht, im Protos die Töne *ha*, im Tetartos die Figur *e'd'* (Quarttransposition).

Die Phthorai II und III fixieren in den meisten Echoi den Quartschritt *gc'*, im plagios Protos den Schritt *cf* (Quinttransposition) (s. S. 296).

Die Hemiphthora zeigt stets den Ton *d'* an (s. S. 299).

Das Thema haploun bevorzugt die Positionen *c'ha* oder *fed* (Quinttransposition), weitaus seltener findet es sich in den Positionen *hag* oder *gfe* (s. S. 256).

Das Piasma II bezeichnet in den Gesängen des plagios Tetartos stets die Tonfigur *cha*.

Desgleichen haben mehrere der übrigen Themata, wie im einzelnen ausgeführt wurde (Kap. X), innerhalb des Tonraumes feste Positionen.

Treten also solche Neumen und Zeichenkombinationen auf, so ist es zweckmäßig, zuerst sie und erst dann die vorangehenden und nachfolgenden Einzelzeichen zu übertragen. Aber selbst wenn Tonoi synthetoi vorkommen, die verschiedene Tongänge angeben oder in vielen Positionen nachweisbar sind, empfiehlt es sich, von diesen „charakteristischen“ Zeichen auszugehen. Selbst in diesen Fällen ist es nämlich durch Berücksichtigung der Konstellation und der Stellung innerhalb des Kolons (Anfang, Mitte oder Ende) meist möglich, den Tongang, den das betreffende zusammengesetzte Zeichen im besonderen Fall anzeigt, zu präzisieren.

So kann die Konjunktur Apeso exo zum Beispiel, für sich betrachtet, ebenso einen steigenden Sekundschritt wie einen Terz-, Quart- oder gar Quintschritt bezeichnen (S. 214). Im Protos wird sie jedoch in der Regel nur zur Bezeichnung eines Sekund- oder Quintschrittes eingesetzt, und zwar der Tongänge *ef* oder *da*. Welcher der beiden Tongänge im besonderen Fall gemeint ist, läßt sich dann mit Sicherheit an den Neumen ablesen, die die Konjunktur flankieren (s. weiter unten).

BUCHSTABENNEUMEN UND MEDIALMARTYRIEN

Die besondere Bedeutung dieser Zeichen für die Transkription „in campo aperto“ braucht kaum mehr hervorgehoben zu werden. Verwiesen sei auf die Ausführungen in Kap. VIII und XI, besonders auf die für das Elaphron, die Psele, die Chamele und die einzelnen Martyrien aufgestellte Kasuistik.

WIEDERKEHRENDE NEUMENFOLGEN (PARALLELSTELLEN)

Vergegenwärtigt man sich, daß für die gesamte einstimmige liturgische Musik des Mittelalters, ebenso für den byzantinischen wie für den altslavischen und den „gregorianischen“ Choral, die Formeltechnik verbindlich ist, so bedarf es keiner Erläuterung, daß auch „singuläre“ paläobyzantinische und altslavische Neumierungen, wie die in Kap. III besprochenen „Obsoleta“, sich weitgehend aus den gleichen Formeln und Phrasen zusammensetzen wie die „nicht-singulären“ Gesänge, jene Stücke also, die sowohl in adiastematischer als auch in mittelbyzantinischer Neumenschrift aufgezeich-

net sind. Für die Transkription singulärer Neumierungen „in campo aperto“ empfiehlt es sich daher zu untersuchen, wieweit bestimmte Neumenfolgen auch in „nicht-singulären“ Aufzeichnungen wiederkehren⁹.

Hat man solche „Parallelstellen“ gefunden, so bieten sie, wie es sich von selbst versteht, eine wertvolle Hilfe für die Transkription¹⁰. Sie dienen nicht bloß als Mittel zur Kontrolle, sondern garantieren in zweifelhaften Fällen die Richtigkeit der Übertragung. Bevor freilich solche Parallelstellen zum Vergleich herangezogen werden, muß zuerst geprüft werden, wieweit die betreffende neumengleiche oder neumenähnliche paläobyzantinische oder sematische Version mit der diastematischen (mittelbyzantinischen) übereinstimmt.

Sind somit die wichtigsten Normen für die Transkription singulärer adiastematischer Neumierungen dargelegt, so können transkriptionstechnische Einzelheiten nur anhand bestimmter Beispiele erläutert werden. An sechs singulären Stichera, fünf in Chartres-, zwei in sematischer Notation, soll das entwickelte Verfahren exemplifiziert werden. Es läßt sich zeigen, daß, sofern alle zur Verfügung stehenden Hilfsmittel angewandt worden sind, in den meisten Fällen bei der Transkription adiastematischer Notierungen „in campo aperto“ ein höchster Grad an Genauigkeit und Sicherheit erreicht werden kann, der nicht niedriger liegt als bei der Übertragung „diastematischer“ Neumen¹¹. Mußten ältere Versuche um „direkte“ Übertragung adiastematischer Neumen an fehlenden Voraussetzungen, methodischen Unzulänglichkeiten oder an irrigen Auffassungen scheitern¹², so ist jetzt, nachdem nicht zuletzt mit Hilfe der komparativen Methode die unerläßlichen Voraussetzungen geschaffen worden sind, die Transkription „in campo aperto“ keine Utopie mehr.

⁹ Vgl. hierzu die Ausführungen in MdO IV, 34–36.

¹⁰ Auf die Bedeutung stereotyp wiederkehrender Neumenfolgen für die Modusbestimmung „singulärer“ lateinischer Neumierungen hat bereits Dom Gr. Suñol, *Introduction à la paléographie musicale grégorienne*, Tournai 1935, S. 41–50, aufmerksam gemacht. Erweist sich die Berücksichtigung solcher Neumenfolgen als nützlich, so sind die übrigen dort vorgeschlagenen Hilfsmittel für diesen Zweck ziemlich wertlos.

¹¹ Daß die Transkription ausreichend erläutert wird und nachprüfbar sein muß, versteht sich von selbst. „Übertragungen“, die diese Voraussetzung nicht erfüllen, gleichen willkürlichen Spielereien, die keinen Anspruch auf Verbindlichkeit zu erheben vermögen.

¹² Riemann und Fleischer gingen von der Überzeugung aus, daß sich die Gesänge der byzantinischen bzw. lateinischen Kirche im Mittelalter grundsätzlich gewandelt hätten, daß also die späteren Neumierungen eine andere Überlieferung darstellen als die früheren.

4. Exemplifizierung der Transkriptionstechnik (Kommentare zu den Übertragungen)

a. Ἐπὶ τὸ ὄρος τῶν ἐλαίων (ἦλ· α')

(s. Tafel XXVIII)

Das vorliegende Himmelfahrtssticheron ist in Ls fol. 91v und in Va fol. 156v überliefert. Die Version des Codex Va wurde nicht mitgeteilt, weil sie von der wiedergegebenen Version des Codex Ls so gut wie gar nicht abweicht. (In Zeile 2, 4, 6, 8 und 12 fügt Va zu dem jeweiligen Schlußzeichen einen Punkt hinzu; geringfügig sind auch die weiteren Varianten; sie sollen hier berücksichtigt werden.)

Unser Sticheron ist in Notation und Stil mit den Osterstichera des Protos und plagios Protos (Ls fol. 71v–75) engstens verwandt. Nicht nur längere Neumenfolgen teilt es mit ihnen, sondern geradezu die Neumation ganzer Kola. Überdies kehrt die Neumation der Zeilen 7–14, von minimalen Abweichungen abgesehen, teils in anderer Reihenfolge und bis auf Zeile 13–14 mit anderem Text im Doxastikon des plagios Protos Εἰ καὶ λίθος βαρὺς με συγκαλύπτει (Ls fol. 131v) wieder.

Zeile 1: Die Initialmartyrie indiziert, da sie unneumiert ist, lediglich den Echos des Gesanges, nicht aber den Initialton. Dennoch läßt sich dieser unschwer bestimmen. In der Regel beginnen nämlich die Stichera des Protos entweder mit dem Grundton (*d*) oder mit der Quinte (*a*). In paläobyzantinischen, zumal in Chartres-Neumierungen wird der Grundton meist mit der Kombination von Apostroph und Chamele angezeigt, die Quinte hingegen entweder mit dem (geraden) Ison oder mit der Petaste (Bsp. 14, 74, 102, 197, 199). Unser Sticheron beginnt also mit der Quinte.

Als „Wegweiser“ für die Transkription der ersten Zeilenhälfte mag die Konjunktur Apeso *exo* dienen. In Stichera des Protos bezeichnet sie meist entweder den Sekundschrift *ef* oder den Quintschrift *da*. Maßgeblich für die Unterscheidung der Fälle ist die nächstfolgende Neume. Je nachdem, ob die Dyo Apostrophoi oder die Diple auf die Konjunktur Apeso *exo* folgen, zeigt diese einen Sekund- oder einen Quintschrift an (s. Bsp. 6, 102, 166).

Eine Parallelstelle für die Transkription der zweiten Zeilenhälfte bieten die Beispiele 197–199. In der vorliegenden Konstellation ist das Klasma einstufig und descendens, der Apostroph (Konjunktur mit den Dyo Kentemata) gibt eine Terz abwärts an. Im Protos bezeichnet das Ouranisma in der Regel den Tongang *ga cha* (Bsp. 296) oder *cd fed* (Transposition in die Unterquinte). Daß es sich hier um die erstere Position handelt, ist augenscheinlich. Lassen sich auf diese Weise die Intervallverhältnisse zwischen den „charakteristischen“ Neumen der Zeile festlegen, so wird auch deutlich, daß die Petaste über *to* und das Kratema über *των* hier als Tonwiederholungszeichen fungieren.

Zeile 2: Die in Bsp. 386 wiedergegebene Parallelstelle vermag die Transkription bestens zu veranschaulichen. „Charakteristische“ Neumen sind das Seisma II und die Konjunktur Dyo. Der Apostroph der Konjunktur über *—vel—* bezeichnet hier eine Quarte abwärts.

Zeile 3: Zum Vergleich ziehe man die Parallelstelle in Bsp. 387 heran, wo der Tonbuchstabe Delta (s. S. 292) und die Konjunkturen von Apostroph und Oxeia besonders bemerkenswert sind. In der Neumation unserer Zeile zeigt die Oxeia über *—zei—* eine Quarte aufwärts an.

Zeile 4: Auch hier empfiehlt es sich, von den „charakteristischen“ Neumen auszugehen, deren Positionen sich nach dem Kontext leicht bestimmen lassen. Die Konjunktur *Apeso exo* fixiert hier, da ihr die *Dyo Apostrophoi* folgen (s. Erläuterungen zu Zeile 1), den Sekundschritt *ef*; auch das *Apothema* (*Epegerma*), das hier zweistufig ist, bezeichnet den gleichen Sekundschritt (s. Bsp. 67 und 57); schließlich zeigen die *Dyo Apostrophoi* mit *Klasma* in Gesängen des *Protos* und *plagios Protos* am Kolonende regelmäßig die Figur *efc an* (Bsp. 238, 360). Liegt das fest, so bereitet die Transkription der übrigen Neumen keine Schwierigkeiten mehr. Das gerade *Ison* über $-\alpha$ besitzt hier die Bedeutung des *Oligon*.

Zeile 5 und 6: Zunächst seien die Parallelstellen in Bsp. 388–389 angeführt. Als ‚Wegweiser‘ für die Transkription dienen hier, da „charakteristische“ Neumen fehlen, die Neumenfolgen am Schluß der *Kola*. Mit den Zeichen *Apostroph-Klasma-Apostroph* wird in Zeile 5 die *Krouisma*-Formel wiedergegeben (s. S. 158), die hier den Tongang *e fe d* bezeichnet.

Die vielgliedrige Neumenfolge am Schluß der Zeile 6, aus *Bareia*, *Kratema* und einem *Diple*-Paar bestehend, fixiert dann im *Protos* eine „gewichtige“ sechstönige Kadenz auf *f* (vgl. auch Bsp. 374–375). Die Kombination von *Apostroph* und *Chamele* über $\tau\omega$ indiziert einen tieferen Ton als der unmittelbar vorausgehende alleinstehende *Apostroph*. Die *Oxeia* über $\tau\eta\varsigma$ besitzt den diastematischen Wert der aufsteigenden Quinte. Gerade mit diesem Quintsprung *c–g* vollzieht sich übrigens zu Beginn der Zeile 6 die Modulation vom *Protos* zum *Barys*.

Zeile 7: Eine fast neumengleiche Parallelstelle ist in Beispiel 390 mitgeteilt, das dem Ostersticheron *Ἀναστάσεως ἡμέρα καὶ λαμπρυνθῶμεν τῇ πανηγύρει* entnommen ist. „Charakteristische“ Neumen sind das *Echadin*, die Gruppe *Oxeia* mit *Strangismata II* und das *Ouranisma*. Das *Echadin* bezeichnet im *Protos*, *plagios Protos* und im *Barys* meist die Figur *abag a* (vgl. Ls fol. 45v/Z. 17 mit D fol. 242v/Z. 9, s. ferner Bsp. 195–196), im *plagios Deuterios* hingegen den Tongang (*a*) *hcha h* (Transposition in die Obersekunde, s. Bsp. 318–319), im *plagios Tetartos* schließlich entweder diesen letzteren Tongang oder die Figur *g hcaga* (Bsp. 316–317). Für die Transkription der Neumenfolge *Strangismata II–Ouranisma* ziehe man noch Bsp. 297 heran.

Die Neumierung der vorliegenden Zeile kehrt fast unverändert in den folgenden *Stichera* wieder: *Ὁ Ἰουδαίων πονηρᾶς ἀσεβείας ἐγχείρημα* (Ls fol. 1/letzte Zeile), *Ἐξέστη κτίσις ἅπανα* (Karfreitagstheotokion, Ls fol. 57/Z. 9), *Ἐν τοῖς σάββασι, σῶτερ* (Karsamstag, Ls fol. 69v/Z. 10), *Ὁ φύλακες Ἰουδαίων* (Ostern, Ls fol. 75/Z. 3), *Τὸν ἐγκαινισμὸν τῆς θείας καὶ λαμπροφόρου ἐγέρσεως* (Sonntag des Apostels Thomas, Ls fol. 76/Z. 16) und *Πεντηκοστὴν ἐορτάζομεν καὶ πνεύματος ἁγίου ἐπιφοίτησιν* (Pfingsten, Ls fol. 99v/Z. 8–9). Alle diese *Stichera* gehören zu den „*Obsoleta*“.

Zeile 8: Die Frage, ob das *Anastama*, die markanteste Neume der ersten Zeilenhälfte, zweistufig oder dreistufig ist (s. S. 201), läßt sich mit Hilfe der Version des Codex Va leicht entscheiden, denn hier erscheint die Konjunktur um die *Dyo Kentemata* bereichert. Das dreistufige *Anastama* bezeichnet in *Stichera* des *Protos* regelmäßig die Figur *a hc* (Bsp. 58, 67, 232, 344).

Als Ausgangspunkt für die Transkription der zweiten Zeilenhälfte darf der *Laimos* dienen, der, in der vorliegenden Gestalt (Konjunktur von *Dyo Apostrophoi* und „köpfiger“ *Oxeia*), im *Protos* und *plagios Protos* die Umspielung des Grundtones, das heißt die Figur *d efecd* anzeigt (Bsp. 154–156). (Die Konjunktur von *Diple* und „köpfiger“ *Oxeia* fixiert dagegen, wenn sie als Schlußzeichen der Neumenfolge *Bareia-Kratema-Diple* auftritt, die Figur *f gágef*.) Die Konjunktur von *Diple* und *Tromikon I* läßt sich dann in Analogie zur Parallelstelle in Bsp. 250 transkribieren.

Noch einige Anmerkungen zu den übrigen Neumen. Die Petaste über - $\tau\epsilon$ ist repetens, der Apostroph über $\omega\varsigma$ und ϵ - (Konjunkturen mit Dyo Kentemata) gibt beidemale eine Quarte abwärts an. Va überschreibt die zweite Konjunktur mit einer Chamele.

Zeile 9: Im Gegensatz zu den Zeilen 1 und 7 kadenziert das Ouranisma hier auf dem Grundton (*d*). Darauf weist einmal die Kombination von Dyo Apostrophoi und Chamele über $\tau\omicron\nu$ hin. Sie verdeutlicht nämlich, daß der Initialton des Kolons tiefer liegt als der Schlußton der vorangehenden Zeile, und verrät zugleich, daß die neue melodische Phrase in der tieferen Lage „situiert“ ist. Auch aus weiteren Beobachtungen (s. weiter unten) wird deutlich, daß Zeile 9 und die Zeilen 10–12 sich im (tieferen) Tonraum des plagios Protos bewegen. Die Zeichen Pelaston und Ouranisma sind also eine Quinte tiefer zu transkribieren als in Bsp. 296 (s. Bsp. 391).

„Charakteristische“ Neume der ersten Zeilenhälfte ist die Konjunktur von Piasma I und Oxeia, die Va um Dyo Kentemata bereichert. Auch in Zeile 12 begegnet die Konjunktur mit dem Zusatz von Dyo Kentemata. Da die melodischen Phrasen in den Kola 9 und 12 manche Ähnlichkeit aufweisen, darf angenommen werden, daß die Dyo Kentemata in Zeile 9 wesentlich fehlen.

Die Konjunktur von Piasma I, Oxeia und Dyo Kentemata bezeichnet in Stichera des Deuterios die Figur *hahc* (s. Bsp. 392, ferner Bsp. 192 und 194, wo die Chartres-Konjunkturen entsprechend zu transkribieren sind), in Stichera des plagios Deuterios dagegen meist den Tongang *gfga* (Transposition in die Unterterz, s. Bsp. 193), schließlich in Gesängen des plagios Tetartos die Figur *agah*. Parallelstellen für die Position der Konjunktur in Gesängen des plagios Protos (s. Bsp. 195–196) konnten in mittelbyzantinischen Quellen nicht nachgewiesen werden. Es ist höchstwahrscheinlich, daß die Konjunktur hier den Tongang *fefg* angibt.

Das Kratema über $\lambda\nu$ - dürfte eine Quinte aufwärts anzeigen (s. Bsp. 391 und vgl. noch den Beginn der Zeile 6).

Zeile 10 und 11: Die Neumierung dieser beiden metrisch und musikalisch gleichgebauten Kola kehrt – bis auf eine Variante – neumengleich in etliche Stichera „obsoleta“ des plagios Protos wieder, so im Ostersticheron Ὁντες τὸ πρὶν (Ls fol. 73/Z. 16), im Ostertheotokion $\text{Τῆς λαμπροφύρου ἡμέρας}$ (Ls fol. 75/Z. 11–12) und im Himmelfahrtssticheron $\text{Τοῦ φθαρέντος Ἀδάμ}$ (Ls fol. 93/Z. 4–5). Die angedeutete Variante besteht darin, daß hier die jeweils fünfte Silbe nicht mit dem geraden Ison, sondern mit der Petaste versehen ist.

Die Wiederkehr dieser melodischen Phrase in den genannten Stücken bietet einen weiteren Hinweis darauf, daß die Zeilen 9–12 unseres Sticheron im tieferen Tonraum liegen.

Als „Wegweiser“ für die Transkription der Zeilen 10–11 mögen das eckige (zweistufige) Lygisma und die Konjunktur von Piasma II und Klasma dienen.

In Gesängen des Protos begegnet die Figur des eckigen Lygisma in drei Positionen, nämlich *fg*, *ga* und *c'd'*. Letztere Position ist hier, da sie außerhalb des tiefen Tonraumes liegt, von vornherein auszuschließen. Die Entscheidung der Frage, welchen der beiden anderen Sekundarschritte das Lygisma hier anzeigt, hängt von der Deutung der vorangehenden Kombination ab. Das gerade Ison kann nämlich, wenn es in Konjunktur mit den Dyo Kentemata auftritt, je nach Konstellation sowohl als Tonwiederholungszeichen wie als Oligon fungieren (s. S. 136). Hier, am Kolonanfang, besitzt es offenbar die Bedeutung des Oligon, infolgedessen ist das Lygisma mit *ga* zu transkribieren (vgl. Bsp. 393).

Für die Transkription der Konjunktur von Piasma II und Klasma mit folgender Diple ziehe man Bsp. 394 heran. Bsp. 231 bietet insofern keine bündige Parallelstelle, als hier die

uns interessierende Neumenfolge nicht am Kolonende, sondern am Kolonanfang entgegentritt.

Zeile 12: Auf die Ähnlichkeit dieses Kolons mit Zeile 9 ist bereits hingewiesen worden. Die dort dargelegten Erläuterungen vermögen auch die Transkription dieser Zeile zu begründen. Hier sei daher lediglich angemerkt, daß das Dyo-Apostrophoi-Paar am Schluß der Zeile einen zusätzlichen Hinweis auf die „tiefe“ Lage der melodischen Phrasen in Zeile 9–12 liefert. Die Dyo Apostrophoi bezeichnen nämlich, wie ausgeführt (s. S. 197), in der Regel den Grundton des Echos, also hier den Ton *d*. Die Dyo Apostrophoi über -τες sind der Regel gemäß repetentes. *Va* schreibt über δι- die Kombination von geradem Ison und Dyo Kentemata, die hier die Töne *ef* angibt.

Zeile 13 und 14: Der Text dieser beiden Zeilen, der sogenannten großen Doxologie (*Gloria*) entnommen, dient als Refrain zahlreicher Doxastika, die in unseren Chartres-Handschriften überliefert sind. Bemerkenswert ist dabei, daß der Text häufiger mit gleicher oder weitgehend ähnlicher Neumierung wiederkehrt, obwohl die betreffenden Doxastika verschiedenen Echoi angehören.

Man vergleiche die Neumierung der vorliegenden Zeilen mit den Refrains der folgenden Stichera: Ἐν τοῖς σάββασι, σῶτερ (ἡχ. πλ. α, Karsamstag, Ls fol. 69v/Z. 14), Τὴν τριήμερον ἀνάστασιν (ἡχ. α', Ls fol. 110/Z. 14), Παρθενικὴν ὥσπερ μήτραν (ἡχ. γ', Ls fol. 120v/Z. 8–9), Τί σου τὸ ξένον, νιέ μου (ἡχ. δ', Ls fol. 126/Z. 12), Εἰ καὶ λίθος βαρὺς με συγκαλύπτει (ἡχ. πλ. α', Ls fol. 70/Z. 3 und fol. 131v/Z. 14–15), Νύμφην σε τῆς πατρικῆς εὐδοκίας (ἡχ. πλ. δ', Ls fol. 148/Z. 5–6).

Leider sind die genannten Stichera in mittelbyzantinischen Quellen nicht überliefert¹³, so daß also Vergleiche der paläobyzantinischen Aufzeichnungen mit diastematischen Versionen nicht möglich sind. Trotzdem lassen sich die Schlußzeilen unseres Himmelfahrtssticherons mit Sicherheit transkribieren.

Die Beta-Martyrie zu Beginn der Zeile 13 zeigt den Ton *h* als Initialton an und präzisiert somit den diastematischen Wert der Kombination von Oxeia und Kentema (*Va* notiert die Kombination von Oxeia und Dyo Kentemata) über δο- (vgl. Bsp. 194). Die Beispiele 395 und 75 bieten dann zwar nicht neumengleiche, doch vergleichbare Parallelstellen für die Transkription.

Zeile 14 ist in *Va* nicht aufgezeichnet. Das ungewöhnliche Zeichen über καὶ ist ein stilisierter Apostroph.

b. Ἐπὶ τὸ πάθος τὸ ἐκούσιον (ἡχ. β')

(s. Tafel XXIX)

Zum Offizium des Mandatum am Gründonnerstag überliefern die Codices L2 fol. 12 bis 15v und L3 fol. 38v bis 41v fünfzehn Stichera, die in zwei Zyklen von Antiphonen geordnet sind (s. Tabelle V a). Der erste Zyklus umfaßt drei Antiphona, der zweite zwei. Jedes Antiphonon setzt sich aus drei Troparia zusammen. Von diesen fünfzehn Stichera finden sich in mittelbyzantinischen Sticherarien (so in D fol. 236 bis 237) lediglich vier (Nr. 4, 5, 10 und 13). Nur diese vier sind in *Va* fol. 84v bis 89v in

¹³ Das Doxastikon Τὴν τριήμερον ἀνάστασιν findet sich zwar im Codex Ambrosianus graecus 44 fol. 309, jedoch mit einem anderen Refrain.

Coislin-Notation aufgezeichnet, während der Codex die übrigen in Chartres-Notation tradiert¹⁴.

Mit dem vorliegenden Sticheron wird das erste Antiphonon des ersten Zyklus eröffnet. Die Troparia Ἐν τῷ νιπτῆρι σου πιστούμενος und Μετὰ τὸ βάπτισμα τῆς ἀφθαρσίας sind Kontrafakta nach diesem Modell.

Unserer Transkription ist die Version des Codex L₃ zugrunde gelegt. Varianten in L₂ und Va sollen hier berücksichtigt werden.

Zeile 1: Anstelle einer ausführlichen Erläuterung der Transkription genügt ein Hinweis auf die Parallelstelle in Bsp. 396. Die häufigsten Initialtöne in Stichera des Deuterios sind g und h. Ersteren Ton zeigen Chartres-Neumierungen meist mit dem Apostroph oder dem geraden Ison an, letzteren meist mit der Oxeia oder mit dem geraden Ison. Va präsentiert bei exou- die Variante: *hc akc*.

Zeile 2: Die Neumenfolge Bareia–Kratema–Diple–Diple (oder gerades Ison) fixiert im Deuterios eine gewichtige sechstönige Kadenz auf g (s. Bsp. 397 und Bsp. 17). Hat man das festgelegt, so bereitet die Transkription der ersten Zeilenhälfte keine Schwierigkeiten (vgl. Bsp. 251–255). Zur Konjunktur von Apostroph und Dyo Kentemata mit darunter liegendem Apostroph vgl. Bsp. 141. Die beiden Apostrophoi über -vos in Va sind mit *ha* zu übertragen.

Zeile 3: Als „Wegweiser“ für die Transkription dient das Apothema, das in dieser Position vierstufig ist (s. S. 146) und eine Kadenz auf e einleitet (Bsp. 43, 62, 63 und 193). Zur Transkription der ersten Zeilenhälfte vgl. Bsp. 113. Die Dyo Apostrophoi plus Punkt über -os in L₂ fungieren als Tonwiederholungszeichen und sind mit e zu transkribieren.

Zeile 4: Die Oxeia über -ti bezeichnet eine Quarte aufwärts (s. Bsp. 42). Dyo mit anschließender Diple sind wie in Zeile 1 zu übertragen. Zeile 4 fehlt in L₂.

Zeile 5: Maßgeblich für die Transkription ist hier neben der sechstönigen g-Kadenz (s. Erläuterungen zu Z. 2) die vorausgegangene Krousma-Formel, fixiert durch Apostroph, Klasma und Apostroph (s. Bsp. 397, außerdem vgl. noch Bsp. 227, wo die Formel in einer Quinttransposition auftritt). Von L₃ und Va weicht L₂ insofern ab, als hier die Krousma-Formel um eine Silbe vorverlegt erscheint. Die Version des Codex ist mit d (?) h dī a h ca h ag g zu übertragen.

Zeile 6: Für die Übertragung der ersten Zeilenhälfte bieten die Beispiele (17) und (379) Parallelstellen, zur Transkription der zweiten Zeilenhälfte ziehe man Bsp. 70 heran. Die Konjunktur von Diple und Bareia ist das erste Glied einer Neumenfolge, welche die „gewichtige“ e-Kadenz anzeigt. Recht merkwürdig ist die Bareia über -θη- in Va. Sie begegnet an den korrespondierenden Stellen auch in den Aufzeichnungen der Kontrafakta (Va fol. 85/Z. 5 und Z. 10). In allen drei Fällen hat es den Anschein, als wäre mit der Bareia der ursprünglich stehende und teils noch erkennbare Apostroph „korrigiert“ worden.

Zeile 7: Das Neumenbild dieser Zeile wird von den Konjunkturen Diple mit Tromikon und Apeso exo geprägt. Erstere Konjunktur hält in der vorliegenden Konstellation die Figur

¹⁴ A. Baumstark (*Denkmäler der Entstehungsgeschichte des byzantinischen Ritus*, Oriens christianus, 24 Jg., 1927, S. 21/Anm. 1) weist darauf hin, daß die Troparia Ὁ λεντίῳ ζωσάμενος und Μεγάλης εὐεργεσίας (s. Tabelle V a Nr. 4 und 10) bereits dem altkonstantinopolitanischen Ritus angehörten. Wir fügen hinzu, daß das Troparion Τὸ συνδέσµω τῆς ἀγάπης und dessen zwei Kontrafakta Ἡ τὸ ἄσχετον κρατοῦσα und Μαθηταῖς ὑποδεικνύει (in Tabelle V a Nr. 7–9) der Ode ε' des Gründonnerstagskanons entstammen. Vatopedi 1488 fol. 85v schreibt sie dem Monachos Kosmas, also Kosmas von Jerusalem (8. Jh.) zu.

des vierstufigen Xeron Klasma fest, und zwar hier den Tongang *hcha* (s. S. 244 und Bsp. 247 und 398). Hat man diese Position lokalisiert, so läßt sich die Zeile unschwer transkribieren. Zur Schlußkadenz vergleiche Bsp. 19 und Bsp. 49. Die Kombination des geraden Ison mit den Dyo Kentemata über *βαλ-* besitzt hier die Bedeutung der Konjunktur Oligon mit Dyo Kentemata (s. S. 136). Auch das alleinstehende gerade Ison über *-va-* dürfte hier zur Bezeichnung der aufsteigenden Sekunde stehen.

c. Ὁ νῆψας τοὺς πόδας τῶν μαθητῶν (ἦχ. β')
und *Umyvyi nogy*
(s. Tafel XXX)

Das vorliegende griechische Troparion findet sich in unseren drei Chartres-Quellen L₂, L₃ und Va unter den Stichera des Mandatum (erster Zyklus, zweites Antiphonon, in Tabelle V a Nr. 6). Bemerkenswert ist dabei, daß die Handschriften hinsichtlich der Zusammensetzung dieses Antiphonon nicht übereinstimmen. In L₂ und L₃ besteht es aus den Stichera Μεγάλης εὐοργεσίας und Ὁ Πέτρος ἠὺλαβεῖτο sowie aus dem vorliegenden Troparion; Va versetzt dagegen die beiden erstgenannten Stichera an das Ende des Offiziums und läßt auf unser Troparion die beiden Kontrafakta Ὁ δεῖξας τῷ Πέτρῳ und Ὁ σώσας τὸ στίφος (s. Tabelle VIII Nr. 7–8) folgen.

Die Transkription der byzantinischen Version bedarf keiner ausführlichen Erläuterung.

Zeile 1: Vgl. die Parallelstellen in Bsp. 73, 80, 346 und 399.

Zeile 2: Vgl. Bsp. 79, 216, 217, 220 und 247. Die Konjunktur von Diple und Tromikon I (L₃, Va) und das Xeron Klasma (L₂) sind hier vierstufig und vollkommen äquivalent.

Zeile 3: Charakteristisches Sema und Wegweiser für die Transkription ist die Konjunktur Phthora III (s. Bsp. 359).

Zeile 4: Die Neumenfolge fixiert eine stereotype Schlußphrase (Bsp. 70, 346).

Das Sticherarium chiliandanicum überliefert auf fol. 26r/v außer der kirchenslavischen Fassung des Ὁ νῆψας τοὺς πόδας (*Umyvyi nogy*) noch sechs Kontrafakta. Ein Vergleich der slavischen mit den paläobyzantinischen Neumierungen zeigt erhebliche Abweichungen, die zum großen Teil durch die Adaptierung bedingt sind. Während die griechische Musterstrophe und die nach ihr gebauten Proshomoia je 28 Silben zählen, schwankt die Silbenanzahl in den einzelnen slavischen Texten beträchtlich: Nr. I hat 30 Silben, Nr. II 33, Nr. III 31, Nr. IV ebenfalls 31, Nr. V 28, Nr. VI und VII haben je 34 Silben. Aus der Kollationierung der Neumierungen wird ersichtlich, daß die überzähligen Silben durch Epenthese neutralisiert wurden (s. darüber Kap. IV).

Zeile 1: Ebenso eigenartig wie lehrreich ist hier die Adaptierung der kirchenslavischen Texte an die griechische Originalneumierung. Obwohl die slavische Übersetzung der Musterstrophe (Nr. I) wie das griechische Modell selbst sechs Silben zählen, hat man von einer Adaptierung nach dem Verfahren „Silbe für Silbe“ abgesehen. Stattdessen wurden mit der byzantinischen Melodie nur die beiden ersten Silben des slavischen Textes versehen (Synärese).

Die vier übrigen slavischen Silben wurden mit einer neuen Melodie vertont. Die neu erfundene melodische Phrase fehlt bezeichnenderweise in den Kontrafakta Nr. VI und VII.

Hervorstechende Tonoī synthetoi in der neu komponierten zweiten Zeilenhälfte sind die Konjunktoren Strēla gromnaja und Zakrytaja, die am Kolonende dreistufig ist. Parallelstellen für die Transkription bieten die Beispiele 151, 157, 189, 219 sowie Tafel XX/Z. 14.

Zeile 2: Im Gegensatz zur byzantinischen Version kadenziert die slavische auf *e*. Das verraten das Dve-zapjatye-Paar am Zeilenende und die Modusangabe des Stückes: Echos VI = plagios Deuterios. (Die byzantinische Melodie steht im Deuterios.) Parallelstellen für die Transkription bieten die Beispiele 151, 157 und 159 (vgl. auch Bsp. 59–60).

Zeile 3: Charakteristisches Zeichen ist die Zakrytaja am Kolonende. Ihre Äquivalenz mit den paläobyzantinischen Neumen Phthora III und Diple ist augenscheinlich.

Zeile 4: Die Zakrytaja an drittletzter Stelle ist zweistufig, desgleichen die Konjunktur von Dve zapjatye und Palka an vorletzter Stelle. Zur Transkription s. Bsp. 157, 16 und 152.

d. Λιμένα σωτηρίας σε ἔχοντες (ἦχ· γ')

(s. Tafel XXXI)

Dieses Theotokion findet sich nur in Ls fol. 122.

Zeile 1: Die Stichera des Tritos beginnen meist mit der Quinte (*c'*) oder mit dem Quartsprung *g c'*. Den Initialton *c'* zeigen Chartres-Neumierungen mit dem geraden Ison oder der Petaste (s. Bsp. 400) an, den Quartsprung *g c'* hingegen meist mit Apostroph und Oxeia oder auch mit der Konjunktur Apeso exo (s. Bsp. 362). An „charakteristischen“ Neumen weist unsere Zeile die Konjunktur Dyo mit sich anschließender Diple auf. Diese Neumenfolge bezeichnet in Gesängen des Tritos den Tongang *cd c* (Bsp. 400). Das Xeron Klasma am Kolonende gibt im Tritos die Figur *hcck* wieder (Bsp. 130). Für die Transkription der Neumen Klasma und Apostroph über -ουας bietet Bsp. 401 eine Parallelstelle. Hier ist das Klasma einstufig.

Zeile 2: Als Kadenz fungiert die Krousma-Formel (Apostroph-Klasma-Apostroph), die im Tritos an die Töne *h ch a* gebunden ist (Bsp. 101, 402–403).

Zeile 3: Die Neumenfolge zu Beginn der Zeile (gemeint sind die ersten fünf Neumen) ähnelt dem Initium in Zeile 1 und läßt sich in Analogie dazu transkribieren. Der Apostroph über *ev* ist entweder repetens oder ascendens. Wir haben ihn als ascendens transkribiert. Vgl. die Neumierung des Initiums des Anatolikon anastasimon Οἱ φυλάσσοντες τὸν τάρον in Ls fol. 121/1 mit MMB Transcripta III S. 35, s. ferner Bsp. 69 und 402.

Das Krousma (του βίου) und die Folge Dyo und Diple (-ζόμε-) wurden bereits besprochen. Das alleinstehende Chartres-Klasma am Kolonende ist repetens (s. S. 159 und Bsp. 74–77, 126, 403).

Zeile 4: „Charakteristische“ Neume ist das Kondeuma mit den Dyo Kentemata. Zur Transkription vgl. die Parallelstelle in Bsp. 75.

Zeile 5: Hier begegnet das Kondeuma in einer anderen Konstellation, die verrät, daß es den Quintfall *d'g* anzeigt (Bsp. 142). Die Transkription der übrigen Neumen bedarf keiner Erläuterung.

Zeile 6: Das hervorstechende Zeichen der ersten Zeilenhälfte, das Apothema (Epegerma), ist in der vorliegenden Position zweistufig, und zwar fixiert es den Halbtonschritt *hc* (Bsp. 52–53 und 55–56). (Diese „Lage“ erweist sich in Anbetracht der zweiten Zeilenhälfte als die einzig mögliche.) Vom Apothema ausgehend, läßt sich der diastematische Wert des

vorausgehenden Kratema über der betonten Silbe -φρα- als aufsteigende Quarte unschwer präzisieren (vgl. Bsp. 403).

Parallelstellen für die Transkription der zweiten Zeilenhälfte bieten die Beispiele 180 und 402. In Gesängen des Tritos zeigt das Seisma II in der Regel die Figur *ehc* an. Problematisch ist das Chartres-Oligon über -αv-. Es hat den Anschein, als wäre es in dieser Position zweistufig, das heißt, als fehlten ihm Dyo Kentemata. Unsere Übertragung geht von dieser Annahme aus und stützt sich auf die Parallelstelle in Bsp. 402.

Zeile 7: Die Kadenz stellt eine Variante der Krousma-Formel dar (vgl. in Bsp. 401 die Neumen über ενθεω-). Die Oxeia über -νευ- (Konjunktur mit den Dyo Kentemata) bezeichnet hier eine Terz aufwärts, der nachfolgende Apostroph eine Terz abwärts.

Zeile 8: Stereotype Schlußphrase der Stichera des Tritos; s. die Parallelstelle in Bsp. 181.

e. "Ον ἀσωμάτοις ὁμμάσι (ἦχ· δ')

(s. Tafel XXXII)

Das vorliegende Sticheron zum Sonntag des Blinden tradieren L₂ und L₃. Der Transkription ist die Version des Codex L₃ zugrunde gelegt. Von L₃ weicht L₂ in Zeile 5 und Zeile 9 erheblich ab. Beachtung verdient die unterschiedliche Anzahl der unneumierten Silben in den beiden Versionen (in L₂ 11 Silben, in L₃ nur 3). Von unerheblichen Varianten abgesehen, ist den Zeilen 3, 7 (von der sechsten Silbe an) und 10 dieselbe melodische Phrase gemein. Parallelstellen für mehrere Zeilen bieten die Tafeln VII und XXIII.

Zeile 1: Eine Petaste als Anfangsneume in Gesängen des Tetartos zeigt, vor allem wenn auf sie die Kombination von Apostroph und Chamele folgt, als Initialton die Quinte (d') an. Parallelstellen für die Transkription der Zeile bieten die Beispiele 352 und 404. Die Konjunktur von Oxeia und Apostroph über -σω- (L₃) ist der Bareia (L₂) äquivalent¹⁵. Das gerade Ison über -μα- besitzt hier zweifellos die Bedeutung der aufsteigenden Sekunde. Korrekt ist die Version des Codex L₂, die an dieser Stelle das Chartres-Oligon aufweist.

Zeile 2: Die Übertragung der ersten Zeilenhälfte bedarf keiner Erläuterung, für die Transkription der zweiten Zeilenhälfte ist die Kombination von Oxeia und Kentema über δυ- richtungweisend. Darauf, daß die Oxeia hier eine Quarte aufwärts angibt, deuten, wenn man vom neumatischen Kontext absieht, noch die folgenden Anzeichen hin: Erstens steht die Oxeia über einer besonders akzentuierten Silbe in der Kolonmitte (L₂ versieht diese Silbe mit der „stärkeren“ Petaste). Zweitens ist der Oxeia das Kentema beigegeben. Drittens erfordert eine Melodie wie die vorliegende bereits im zweiten Kolon eine „Expansion“ zur höheren Region hin mit g' als höchstem Ton (vgl. den ähnlichen Melodiebeginn in Bsp. 352 und 404). Das laimosähnliche Zeichen über βλε- in L₂ ist zweifellos nur eine stilisiert gezeichnete Oxeia.

Zeile 3: s. die Parallelstellen in Bsp. 48, ferner in Bsp. 7–8 und in Bsp. 407. Die Konjunktur Dyo bezeichnet hier einen Terzschrift. Zum Laimos vergleiche man Bsp. 164.

Zeile 4: Markantestes Sema ist die Konjunktur von Diple und Bareia. Die Transkription mögen die Parallelstellen in Bsp. 405–406 verdeutlichen. Der alleinstehende Punkt am Kolonende fungiert als Tonwiederholungszeichen.

¹⁵ Diese Äquivalenz hat im Bereich der lateinischen Choralnotation ein Analogon. Hier wird die Clivis gelegentlich durch die Konjunktur von Virga und Apostropha substituiert.

Zeile 5: Kadenziert wird mit der Krousma-Formel, die in dieser Konstellation in Stichera des Tetartos ihre „höchste Lage“, nämlich $e^+ f^+ e^+ d^+$, erklimmt (s. Bsp. 407). Die Petaste über $o-$ ist repetens, obwohl das Oligon-Episma fehlt. Vgl. die Parallelstellen in der Aufzeichnung des Theotokion Πῶς σε μακαρίσωμεν θεοτόκε in L₃ fol. 127/17 und fol. 127v/Z. 4, 6–7 mit MMB Transcripta V S. 134 f. Die Version des Codex L₂ wäre folgendermaßen zu übertragen: $d d f e d c d e d$.

Zeile 6: s. die Parallelstellen in Bsp. 207 und 208. „Charakteristische“ Neume ist das Tinagma.

Zeile 7: Die Oxcia über $-τος$ gibt eine Terz aufwärts an. Für die Transkription der Neumenfolge von der sechsten Silbe an siehe die Erläuterungen zu Z. 3.

Zeile 8: Die Neumenfolge Bareia–Xeron Klasma–Diple–Diple fixiert im Tetartos eine „gewichtige“ sechstönige Kadenz auf c (s. Bsp. 408). Die Version des Codex L₂ weicht insofern ab, als sie anstelle der Bareia das Tinagma aufweist. In L₂ ist somit die viergliedrige Neumenfolge am Schluß unserer Zeile der in Zeile 6 angeglichen (Diple und Dyo Apostrophoi an zweitletzter Stelle sind äquivalent) und wäre infolgedessen wohl wie dort zu übertragen.

Zeile 9: Diese Neumenfolge, deren markantestes Zeichen das Kataba-Tromikon ist, kadenziert auf c^+ (s. Bsp. 409–410 und 370–371). Die Petaste über $-χας$ ist repetens, die Kombination von Apostroph und Chamele zeigt hier eine Quinte abwärts an. Die abweichende Version des Codex L₂ wäre wohl so zu transkribieren: $d d f e d c d c c$.

Zeile 10: s. die Erläuterungen zu Zeile 3.

f. *Veceru vu subotu ku grobu* (Gl. VI)
(s. Tafel XXXIII)

Einzig und allein der Codex L₁ fol. 59v überliefert den griechischen Originaltext des vorliegenden Sticheron zum Sonntag der Myrophoroi. Leider blieb die Version des Codex L₁ unneumiert. Die sematische Aufzeichnung im Sticherarium chiliandaricum fol. 81v ist daher „singulär“, und die Transkriptionsarbeit muß infolgedessen auf ein sehr wichtiges Hilfsmittel, die Heranziehung korrespondierender paläobyzantinischer Versionen, hier verzichten.

Zeile 1: Als „Wegweiser“ für die Transkription mögen die Palka vzdernutaja über $-TOY$ und die Strěla povodnaja über ΓρΟ- dienen. In Gesängen des plagios Deuterios treten sie nämlich in einer einzigen Position auf. Die Palka vzdernutaja bezeichnet die Figur ef (s. S. 143 und Bsp. 42–44, 411), die Strěla povodnaja den Tongang efg (s. S. 216 und Bsp. 412). Die Stopica über ku gibt, da sie auf die Palka vzdernutaja folgt, eine Terz abwärts an, das heißt den Ton d , die Statija über $-bu$ ist, da sie auf die Strěla povodnaja folgt, offenbar repetens.

Liegen somit die diastematischen Verhältnisse in der zweiten Zeilenhälfte klar, so können gewissermaßen rückwärtsschreitend auch die Neumen der ersten Zeilenhälfte übertragen werden. Für die Transkription der Neumenfolge über $vu subo-$ bietet Bsp. 411 eine Parallelstelle, die um so maßgeblicher ist, als auf die Neumenfolge Krjuk–Golubec–Kryuk, wie in unserer Zeile, unmittelbar die Neumen Palka vzdernutaja und Stopica descendens folgen. Der Krjuk über $-bo-$ ist also repetens.

Es bleiben nur noch die drei ersten Neumen, Paraklit, Časka polnaja und Stopica. Schwierigkeiten bereitet die Bestimmung des Initialtons. Sematische Aufzeichnungen, die mit der Kombination von Apostroph und Chamele beginnen, zeigen stets die Untersekunde (d) als

Initialton an (so Ch fol. 18/Z. 4, fol. 51/Z. 6, fol. 90v/Z. 8). Der Paraklit aber ist als Anfangsneume mehrdeutig und kann ebenso *e* (Bsp. 413) als auch *d* (Bsp. 414) wie *a* (Bsp. 412) meinen. Daraus ergibt sich zwangsläufig eine gewisse Unsicherheit, zumal eine neumengleiche Parallelstelle für den Beginn unserer Zeile nicht gefunden werden konnte. Sicher ist indessen, daß die Čaška polnaja einen höheren Ton indiziert als der Paraklit (vgl. Bsp. 414 und 417). Geht man davon aus, so ist die vorgeschlagene „approximative“ Transkription der ersten drei Neumen zumindest wahrscheinlich.

Zeile 2: Auch hier sei zuerst die zweite Zeilenhälfte ins Auge gefaßt. Die neumengleiche Parallelstelle in Bsp. 415 verrät, daß die Strěla hier einen Quartsprung anzeigt und daß die Zeile auf *a* kadenziert. *a* dürfte aber auch Initialton der Zeile sein, nicht nur weil mehrere Kola in Stichera des plagios Deuterios mit der Quarte beginnen, sondern weil der Krjuk über TE- offenbar einen höheren Ton fixiert als die Schlußstatija der Zeile 1. Das markanteste Sema der ersten Zeilenhälfte ist die Čaška polnaja (s. S. 159). Sie wurde mit *c'* übertragen, nicht zuletzt angesichts der Parallelstelle in Bsp. 416, wo *L*₂ und *L*₃ über -*ti*- entgegen der mittelbyzantinischen Version die Töne *hc* angeben (vgl. hierzu auch Bsp. 417). Ist die Tonhöhe der Čaška polnaja lokalisiert, so lassen sich die nachfolgenden Semata, Stopica, Palka, Krjuk und alleinstehende Čaška leicht transkribieren. Die alleinstehende Čaška ist hier zweistufig (vgl. Bsp. 210–211).

Zeile 3: Die Strěla povodnaja und die Palka vzdernutaja bilden wiederum feste Anhaltspunkte für die Transkription. Recht sonderbar ist die Konjunktur über MY-. Sie setzt sich aus Statija, Dva v čelnu und Potčašie zusammen und kommt, soweit wir sehen, in Ch nur dieses eine Mal vor. Die Vermutung, daß es sich um einen Schreibfehler handle, läßt sich nicht leicht von der Hand weisen. Unsere Kombination ähnelt sowohl der Konjunktur von Statija und Krjuk s potčašiem (s. S. 225) als auch der Konjunktur von sematischem Kratema mit darunter liegendem Dva v čelnu (s. Bsp. 415, Taf. XXV/Z. 1 und 4, ferner Ch fol. 28/Z. 2 und Z. 8, fol. 30/Z. 2). Denkbar ist, daß der Schreiber irrtümlich anstelle des Krjuk das Sema Dva v čelnu aufgezeichnet hat. Wie dem auch sei, unsere ungewöhnliche Kombination dürfte mit den beiden angeführten Konjunkturen engstens verwandt sein und läßt sich in Analogie zu ihnen hier mit *a gfg* übertragen (vgl. Bsp. 210–211).

Die Palka světlaja und das Kulizma (= Polkulizma + Zakrytaja + Statija) stellen dann eine hervorstechende Neumenfolge dar, die in den Stichera des Deuterios und plagios Deuterios eine stereotype Kadenz auf *g* fixiert, wie die Beispiele 17, 44, 202 und 376 veranschaulichen. (Vgl. noch Bsp. 23, 32 und 397.) In (17) und (44) weichen die paläobyzantinischen Versionen (übrigens auch die mittelbyzantinische) von der slavischen Version insofern ab, als sie an dritt- bzw. viertletzter Stelle nicht das Xeron Klasma, sondern die bloße Diple bzw. das Kratema aufweisen. Demgegenüber notieren in (202) und (376) auch die paläobyzantinischen Versionen das Xeron Klasma an drittletzter Stelle.

In diesem Unterschied ist es begründet, daß die beiden paläobyzantinischen *g*-Kadenzene voneinander leicht differieren. Lautet die erste *ca h ag g*, so die zweite *ch ch ag g*. Daß unsere sematische Neumenfolge mit der zweiten paläobyzantinischen Kadenzform verwandt ist, liegt auf der Hand. Urteilt man jedoch nach dem Duktus der Melodie, so möchte man eine Variante für wahrscheinlich erachten: Das Polkulizma über -ΓΟ- dürfte einen aufsteigenden, nicht einen fallenden Sekundschritt bezeichnen (s. S. 222). Trifft dies zu, so heißt die slavische Kadenzform nicht *ch ch ag g*, wie die entsprechende paläobyzantinische, sondern *ca hc ha g*.

Noch einige Anmerkungen zu den drei Stopicy in der Zeilenmitte. Die erste zeigt eine Terz abwärts an, da sie auf die Palka vzdernutaja folgt; die zweite gibt eine Quarte aufwärts an, die dritte ist repetens (s. Bsp. 42–44, 411).

Zeile 4 und 5: Parallelstellen für die Transkription der beiden Zeilen bieten die Beispiele 418–419. Zu Zeile 5 ziehe man noch Bsp. 70 heran. Die Übereinstimmung der Neumenbilder im Falle der Zeile 5 ist so augenscheinlich, daß die Transkription keine Probleme aufwirft. Es sei lediglich angemerkt, daß die Stopica über —I-A das Oligon substituiert, das heißt hier *ascendens* ist.

Ausführlicher ist die Transkription der Zeile 4 zu erläutern. Als markantestes Sema darf die Složitija gelten, die in Stichera des plagios Deuterios, je nach Konstellation, entweder den Quintfall *ad* (s. Bsp. 19, 21, 49) oder den Terzfall *lg* (Bsp. 139 und 158) oder den Sekundfall *ka* bezeichnet. Hier handelt es sich um letzteren Casus, wie die Parallelstellen in Bsp. 418–419 veranschaulichen. Die Figur, die mit der Složitija festgehalten wird, ist Bestandteil einer auf *a* kadenzierenden melodischen Phrase, die in der Regel mit der in Zeile 5 wiedergegebenen Schlußphrase „gekoppelt“ wird. Der Schlußton *a* der Zeile 4 wird durch die Statija svētlaja angezeigt.

Hat man die Tönhöhen der Složitija und der „hellen“ Statija festgelegt, so ergibt sich die Transkription der übrigen Neumen wie von selbst. Die Stopica über *vu-* ist *repetens*, die Strēla über —CKqb— bezeichnet einen aufsteigenden Sekundschritt, der Krjuk liegt höher als der zweite Ton der Složitija-Figur, die Stopica über —CΠO— liegt tiefer als die Statija svētlaja (s. S. 205).

INHALT

NEUMENKUNDE

CONSTANTIN FLOROS

UNIVERSALE
NEUMENKUNDE

BAND I

B 11.368:1-3

CONSTANTIN FLOROS · UNIVERSALE NEUMENKUNDE